دراسات في الأدب والشعر

الوحدة والتعددية
في القصيدة العربية
بين القديم والحديث

للدكتور
محمد أحمد فايد هيكل

دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع
دار الجديد للنشر والتوزيع

2021

811.9

هـ . م

هيكل ، محمد.

دراسات في الأدب والشعر: الوحدة والتعددية في القصيدة العربي بين القديم والحديث / محمد أحمد فايد هيكل.- ط1.- دسوق: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دار الجديد للنشر والتوزيع .

244 ص ؛ 17.5 × 24.5سم .

تدمك : 8 - 770– 308 – 977 – 978

1. الأدب العربي 2- تاريخ ونقد

أ - العنوان .

رقم الإيداع :14174

الناشر : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

دسوق - شارع الشركات- ميدان المحطة – بجوار البنك الأهلي المركز

هاتف- فاكس : 0020472550341 محمول : 00201285932553-00201277554725

E-mail: elelm_aleman2016@hotmail.com & elelm_aleman@yahoo.com

الناشر : دار الجديد للنشر والتوزيع

تجزءة عزوز عبد الله رقم 71 زرالدة الجزائر

هاتف : 24308278 (0) 002013

محمول 661623797 (0) 002013 & 772136377 (0) 002013

E-mail: dar_eldjadid@hotmail.com

حقوق الطبع والتوزيع محفوظة

تحـــــذيــــر:

يحظر النشر أو النسخ أو التصوير أو الاقتباس بأي شكل من الأشكال إلا بإذن وموافقة خطية من الناشر

2021

تقديم

بسم الله، وعلى هدى من نور الله، وصلاة وسلاماً على سيدنا محمد رسول الله، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد.

فإن قضية الوحدة في القصيدة إحدى القضايا النقدية التي كثر الجدل حولها منذ أن بدأت دعوة التجديد في الشعر في العصر الحديث، ولعل جميع قضايا النقد في أدبنا العربي لاتزال مفتوحة الأبواب، مهيأة للصخب والاشتعال، إذ أن أحكامنا النقدية لم تستقر بعد على أسس علمية متفق عليها بين جميع الأطراف، وطبيعة النقد التي تجمع بين العلمية والذوقية تساعد على تأجج الصراع، فلا يكاد يخبو في ناحية حتى يشتعل في أخرى، وما يحسب رماداً فإن تحته دائماً وميض نار يوشك أن يكون له ضرام.

وقد تبدو العودة إلى هذه القضية عند نقدة النقد عودة إلى موضوع "قتل بحثاً" كما يقال، غير أني لاحظت أن الطابع الغالب على المتجادلين فيها هو الطابع النظري وأن الاتهامات المتبادلة بين المؤيدين والمعارضين لا تقوم على تحليل فعلي للنصوص الشعرية، وكثيراً ما تطلق الأحكام بطريقة تضغط على القارئ ضغطاً غير قائم على ملاحظة الواقع الشعري ملاحظة دقيقة، بل إن ذلك يحدث في حالات يسوق فيها الناقد نصوصاً شعرية قد يتهمها بالتفكك، أو يصفها بالوحدة والتماسك، لكنه لا يعتمد في أحكامه على التحليل الذي يثبت وجهة نظره إثباتاً عملياً.

ولا أكون متجرئاً إذا سقت المثال على ذلك من صنيع العقاد بقصيدة شوقي في رثاء "مصطفى كامل" فقد اكتفى العقاد بعرض القصيدة كما رتبها شوقي ثم غير ترتيب أبياتها، وعرضها عرضاً جديداً مفترضاً أن القارئ يرى بوضوح أن ترتيبه خير من ترتيب شوقي المفكك وأن القصيدة لا تخسر شيئاً من إعادة ترتيب مواضع

أبياتها بل تضاف إليها ميزة لم تكن فيها. ثم بني على هذه الدعوى التي أطلقها بدون تحليل الهيكل الفني أحكامه عن أهمية الوحدة العضوية ودورها في الدلالة على صدق الشاعر[1].

وقد فعل الدكتور محمد مندور الأمر نفسه في قصيدة العقاد "رفيق الصبا" التي رثى بها صديقه "توفيق الحكيم"[2].

وترتب على مثل هذه الأحكام التي كانت تساق في فورات الاحتدام الجدلي أن ذهبت فئة من النقاد إلى أحكام تتسم بالإجمال والاعتماد على البراهين الظنية كالقول بأن القصيدة الغنائية ليست كالملحمة في ضرورة التزامها بالوحدة التزاماً دقيقاً[3]، وأن وحدتها وحدة أكثر مرونة، وتفرغ على هذه القول الذهاب إلى أن القصيدة العربية القديمة خاصة الجاهلية لا تتحقق لها الوحدة العضوية، وإذا كان بها شيء من الوحدة فهي "وحدة حيوية"[4]، وتعدد أغراضها بين النسيب والمديح والوصف والحماسة إلى آخره واجتماع ذلك في القصيدة الواحدة يدل على صورها صدوراً تلقائياً من وجدان الشاعر فهي متناثرة تناثر البيئة والطبيعة من حوله وإن سلكت في خيط واحد من الوزن والقافية.

وهذه الآراء تقوم على نوع من الاستثناء غير المنطقي في قاعدة من قواعد الفن الجميل، ولا يعنينا هنا أن تكون هذه القواعد قد أسهب الغربيون في تفاصيلها أكثر منا أو أنها نقلت إلينا عنهم، فالمنطق نفسه قيد وضع مصطلحاته وقسم أبوابه يوناني قديم. وليس من الوطنية ولا من الحفاظ على التراث في شيء أن نرفض قواعد المنطق بسبب اشتغال "أرسطو" بتصنيفها وترتيبها ووضع مصطلحاتها في

1- عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني –الديوان في الأدب والنقد- الطبعة الثالثة- دار الشعب صـ 130 إلى صـ 141.

2 - د/ محمد مندور –المجلة العدد الثالث والثلاثون سبتمبر 1959، مقال بعنوان عباس محمود العقاد ناقداً.

3- المرجع السابق.

4- د/محمد النويهي –الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه- الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة الجزء الثاني صـ 435 – 450.

علم منظم ؛لأن هذه القواعد مشتركة بين أبناء البشر جميعاً فهي كامنة في العقل، علم الإنسان بذلك أم لم يعلم وبالمثل نقول إن قواعد الفن الجميل ومن أهمها "الوحدة مع التنوع" قواعد مشتركة في الذوق الإنساني، فلا يدفعنا إلى إنكارها أن الغربيين أسهبوا في رصد تفاصيلها، أو أطالوا في الحديث عنها، أو سبقونا إلى اكتشافها وتحديد معالمها، فالقصيدة سواء أكانت قديمة أم حديثة لا تخرج عن كونها عملاً فنياً – "والوحدة مع التنوع" ركن من أركان الفن، وليس هناك مسوغ للاستثناء الذي يجهد الباحث، ويدفعه إلى طلب الأدلة والبراهين لإثبات ما لاحاجة إلى برهان عليه.

وقد لاحظت أيضاً أن أكثر أنصار الوحدة لا يتناولون بحثها إلا من ناحية "الترتيب" دون نظر إلى الشكل الكلي أو التكوين الشامل للقصيدة فهم لا يختلفون إلا اختلافاً طفيفاً عن القدامى الذين كانت رؤيتهم للوحدة لا تمتد إلى أكثر من ملاحظة "التناسب" بين البيت والبيت وكل ما يزيدون به عن القدامى أنهم يلاحظون هذا التناسب في ترتيب أبيات القصيدة كلها، وللإنصاف أقول إن النقاد الذين يؤيدون الشكل الحر قد عنوا بالتكوين الكلي والشكل المعماري للقصيدة أكثر من غيرهم.

صحيح أن الترتيب عنصر هام ولكنه ليس كل شيءكما سوف نتبين، ولذلك كان هذا البحث محاولة جادة لاستقصاء أشكال الوحدة والتعددية في القصيدة العربية الحديثة التي ينصب اهتمامه عليها، من خلال تحليل النصوص والاعتماد عليها في استنباط الأحكام النقدية.

وحتى يكون البحث قائماً على نظرة أصيلة كان لابد من استطراد يرجع بنا إلى القصيدة العربية القديمة لإثبات أصالة الوحدة ذات التنوع في الشعر العربي قبل الولوج إلى القصيدة الحديثة، وكانت معلقة امرئ القيس هي أصلح النماذج التي رأيت أن فكرتي ستثبت من خلال بنائها الكلي.

ووحدة القصيدة الحديثة نفسها قد تطورت بتطور المدارس الشعرية، الشعراء قد أفادوا من النقد وهم أنفسهم قد اتسعت ثقافاتهم ورؤاهم فزاد التعقيد في التركيب الفني للبناء على الرغم من اقتحام الأدعياء وأنصاف الشعراء للصفوف، ووجد من النقاد من يصفق لهم ولماأساءوا به إلى الشعر من تكلف الغموض،والإسراف في اختلاق الصور الخاوية على الرغم من تعقيد شكلها وعلاقاتها، ولكن العلاقات بين أجزاء البناء هشة زائفة الأواصر.

والسمة البارزة في هذا البحث هي في اعتقادي اعتماده على تحليل النص الشعري للوصول إلى مقطع الحق بين ركام المزاعم الكثيرة في هذه القضية،ومحاولة إدراك الأشكال الجميلة الناشئة من تطبيق مبدأ "الوحدة مع التنوع" في القصيدة، ومعاونة القارئ على تذوق الجمال الفني الكلي خاصة أن هذا القارئ قد اعتاد في أكثر الأحيان أن يتعرف على الجمال الشعري من خلال البيت والتعبير الجزئي دون إدراك التشكيل الكلي للنص الشعري، وهذا التشكيل هو في رأيي أشد صعوبة على الشعراء، وأعظم إمتاعاً للمتلقين إذا أدركوه وبالله التوفيق.

الدكتور

محمد أحمد فايد هيكل

الفصل الأول

الوحدة مع التنوع في الفن الجميل

في كل شيء جميل صفة جوهرية ذات دلالة حيوية تسمى "الوحدة" وهـي في "الدين" وفي " الفلسفة" أيضاً صفة تدل على الكمال، و"الواحدية" أو "الأحديـة" هي صفة الله الواحد الأكمل سبحانه، والله واحد أحد لا تعدد في ذاته، ولا صـفاته بخلاف الوحدة في مخلوقاته التي لابد فيها من التعدديـة في التكـوين، لأنهـا وحـدة مركبة من أجزاء مهما يكن لها من شخصية أو محور يضم أجزاءها.

ومن الفلاسفة المحدثين من عنى عناية كبيرة بالعلاقة بـين الوحـدة والجـمال فذهب "هجل" مثلاً إلى أن الجمال في العالم هو مظهر الله على الأرض، والفن عنـده هو أول انتصار أحرزه الإنسان على المادة، والشعر هو أعظم الفنون مطاوعة أو هـو مجمع الفنون[1]، والفن شعراً كان أم غير شعر إنما هو الإدراك الحسي الذي تدرك بـه الروح المطلقة المثل الأعلى للجمال، أي كما يتمثل في صوره المحسوسة، والوحدة هي صفة الجمال ، أما الجمال المطلق فهو جمال الله سبحانه.

وإذا كان هذا هو شأن الفلاسفة والمفكرين الروحيين فإن نقاد الفنون قد غدا من التقاليد الراسخة عندهم، أو من المسلمات الفنية أن العمل الفنـي في أي صـورة من صوره، وتحت أي قسم من أقسامه لا يتم له قوام إلا إذا تحقق له مبدأ "الوحـدة العضوية".

ووصفهم للوحدة بالعضوية يعني أن هذه الوحدة مع أنها "وحـدة" ليسـت شيئاً مفرداً، وإنما تشمل على تنوع الأعضـاء أي أنـه تنـوع مـترابط متماسـك متـآزر ينبعث من قلب واحد، أو من مركز حيوي يعطيه وحدته، أو شخصـيته المتكاملـة، فهي عناصر عديدة تندمج في تكوين شيء واحد له كيانه واستقلاله.

1- يوسف كرم-تـاريخ الفلسفة الحديثـة 1949 صـ 267-268 ، وكذلك أحمد أمين وزكـي نجيب محمود قصة الفلسفة الحديثة – دار التأليف والترجمة والنشر الفصل الخاص به.

ويمكن أن نعبر عن هذا المبدأ بعبارة أخرى يتردد استعمالها بينهم وهي "الوحدة مع التنوع" أو "الوحدة مع التعدد" والتامل في هذا المبدأ يدلنا على الشروط المطلوبة لكل عمل يراد وصفه بصفة الفن أو بصفة الجمال الفني.

فأولاً: لابد أن يكون هناك ترابط وتماسك بين الأجزاء.

وثانياً: لابد أن تكون هذه الأجزاء أو هذه السلسلة المتصلة الحلقات متصلة بعقدة محورية هي مركزها.

وثالثاً: لابد أن يسلم هذا العمل من الفضول والزيادات التي لا تنبع من المركز ولا تعززه.

فالوحدة العضوية، أو "الوحدة مع التنوع" ركن لا بديل عنه في العمل الفني، وهي مع ذلك مصدر النواحي الأخرى التي يتطلبها الجمال مثل "الانسجام"، "التناسب" و"التوزان" و"التدرج" و"النمو" و"التكرار".

وهي أيضاً مصدر "إمتاع" المتلقي، فالمتلقي قبل أن يشعر بالقيم الجمالية يحتاج إلى فهم العمل، والوحدة لازمة لسهولة الفهم والشعور بالجمال يتوقفان على التكيف، وإدراك المعنى ثم يأتي شعوره بالجمال، وطبيعة العقل تتطلب دائماً أن يقوم بنظرة مجملة شاملة موحدة إذ التشتت يزعجه ويرهقه، وهو يجد شعوراً بالارتياح إلى الوحدة، بل إنه يستمتع بها، ويظفر بلذة في التنوع الدائر على محورواحد كالتناظر والتكرار، والتسلسل والتقابل، وغيرها من الأساليب الفنية، وتكون لذته بإدراكهاأقوى وأعظم تأثراً كلما زاد تعقيدها وتباعدت مسافاتها في العمل الفني بحيث تحتاج إلى نشاط تأملي لإدراكها فيتحقق وصوله إليها بعد تشوق وجهد فتتمكن في النفس كل تمكن كما يقول علماء البلاغة الأقدمون في حديثهم عن جمال الكناية.

غير أنناعند نزولنا إلى الواقع الفني خاصة الأدبي منه تحيط بنا تساؤلات عديدة ربما زعزعت من ثقتنا بتلك الشروط التي يشترطها نقاد الفنون، وقد نجد لذة في التندر والسخرية بذلك الإصرار المثالي الذي يريدون فرضه على الواقع حينما يشترطون أن يكون النص محكماً لا زيادة فيه ولا فضول. أي أن تكون العناصر ضرورية حتمية لا تحتمل الحذف أو التغيير.

فهاهي ذي موسوعات الأدب ودواوين المختارات الشعرية كالأغاني والعقد الفريد والأمالي ودواوين الحماسة وغيرها مليئة بمقتطعات من القصائد وأبيات فرادى. فهل لنا أن نجرؤ على سلبها صفة الجمال؟ وهل يمكن أن نتناسى أن تلك المقتطعات التي اجتزأها الرواة قد اشتمل كل منها على فكرة معينة أو شعور خاص أو صورة شعرية متكاملة؟ أو ليس هذا معناه أن لكل منها تأثيره الجمالي المستقل؟ ألا نرى الشاعر ينشر قصيدته في طبعة من طبعات ديوانه على صياغة فنية ثم يعود في طبعة أخرى فنراه قد حذف منها أو أضاف إليهاأو غير من صياغة بعض أبياتها أو عباراتها؟ هل يتيح لنا ذلك أن نقول بأن استمتاعنا بالنص في صياغته الأولى كان غير صحيح؟ هل كان النص الأول غير جدير بصفة الجمال؟

وهذه المسرحيات التي لم يختلف النقاد على أهمية الوحدة لها نراها مع ذلك أشد تعرضاً للحذف والإضافة والتغيير في الصياغة من القصائد الشعرية الغنائية فالمخرجون كثيراً ما يتدخلون بالتغيير مستشيرين المؤلفين أو غير مستشيرين، وقد يقوم المؤلف نفسه بهذا التغيير بعد نشر العمل أو تمثيله على المسرح واستمتاع المتلقين به آماداً طويلة.

وقد يكون هذا "التنقيح" مضاعفاً لجمال العمل الفني، وقد يكون مفسداً له ولكن ذلك لا ينفى بحال من الأحوال أنه كان لدينا عمل تحقق له تأثير جمالي ممتع في نفوسنا. ولا يمكن أن نجرؤ على سلبه صفة الجمال بسبب التنقيح أو بسبب اقتطاع جز من النص وفصله عن السياق.

أفلا يدلنا هذا الواقع على أن نقاد الفنون إنـما أخضـعوا أنفسـهم لتصـورات مثالية انحدرت إليهم من أيام "أرسطو"؟ وظلوا يلوكونها ويلبسونها في كل عصـر أثواباً جديدة مع أنها وهم من أوهام الفلاسفة لا صـلة لـه بواقـع الحيـاة الأدبيـة أو الفنية؟

غير أن المؤمنين بالوحدة لا يجدون صـعوبة في رد هـذا الاعـتراض فهـم قـد يقرون بوجود التأثير الجمالي في الحالتين ولكنهم يذهبون إلى أن وجـوده لا يعنـي أن العمل الفني واحد. بل هما عملان مختلفـان، فالعمـل الفنـي الأول كـان لـه كيانـه الخاص أما هذا الجديد المنقح فعمل آخر.

ويـــارب سر في كـــلام مســـود   يعـود فيخفـي في كـلام مصـحح

كما يقول العقاد

والجزء المقتطع من النص في الموسوعات الأدبية ودواوين المختارات الشعرية إنما يساق غالباً لقيمته الفكرية لا الجمالية أو قد يكون لإثبات ظاهرة فنيـة جزئيـة أو ظاهرة اجتماعية فسياقه سياق علمي فكري لا جمالي. هـذا عـلى الـرغم مـن وجـود بعض الظلال الجمالية الباهتة التي لاتزال باقية فيه، ولا يقاس هذا التأثير الضـعيف للجزء المعروض بالتأثير الذي يتحقق من عرض العمل الفني كاملاً.

وقد يعود المعترضون إلى إثارة مشكلة أخرى فإذا كانت المشكلة السابقة تقوم على أن شروط القائلين بالوحدة تخرج من الفن ماهو منه أي أنها ليست جامعة فـإن المشكلة الآتية تتهمهم بان شروطهم هذه تدخل إلى رحاب الفن ماليس منه أي أنهـا ليست "مانعة".

فـإذا كـان القـائلون بالوحـدة قـد أرادوا بتعـريفهم أو بشرـوطهم أن يبينـوا خصيصة من خصائص العمل الفني تميزه مـن الأعـمال غـير الفنيـة، فإننـا نـرى أن تعريفهم هذا ينسحب على أشياء كثيرة غير فنية فإذا أضيف إليها أو نقص منهـا، أو

أعيد ترتيبها تغيرت عن وضعها الأصلي، بل كثيراً ما تصبح بالتغيير شيئاً آخـر غـير الذي كانت عليه، فالشروط إذن تنطبق عليها كما تنطبق على الأعمال الفنية.

فهذا المكتب الذي أكتب عليه مثلاً، لو أنقصت أدراجـه أو صـغر حجمـه أو قوائمه أو زيد فيه تغيرت قيمته. بل إن كثيراً من الآلات يجرى عليها المهندسون من التعديلات ما يغير من طبيعة وظائفها بالزيادة أو بالنقص، والحال كذلك في الأمور المعنوية، فقد تضاف صفحات إلى كتاب علمي أو ملاحق في طبعات تالية فتغير من قيمته الفكرية فأين خصوصية "العمل الفني" إذن؟

وما وجه تميزه وتفرده؟وهناك في واقع الحياة أشياء كثيرة تشبهه في هذه الصفة الجوهرية التي يركز عليها التعريف؟

وقد يبدو لنا إزاء المشكلة أن دعاة الوحدة في الأعـمال الفنيـة عامـة والشـعر خاصة لم يكونوا على قدر من الحذر الكافي في مواجهة مثل هـذا الاعـتراض بـدليل أنهم استعاروا تسمية هذا الركن الفني من أسماء العلوم والرياضيات فهـم يسـمونه تارة بالوحدة العضوية تشبيهاً لـه بأعضـاء الكـائن الحـي، ويصـفونه تـارة أخـرى بالتصميم الهندسي أو البناء المتماسك ولعلنا على ذكر من تشبيهات العقاد التي ساقها في كتاب "الديوان" للوحدة العضوية، وهو ينـاقش "شـوقي" في "رثـاء مصـطفى كامل".

والحق إن إثارة هذه المشكلة يقوم على مغالطة لفظية فالقائل بهـا يتجاهـل أن القيمة في هذه الأشياء قيمة "نفعية" أما القيمة في العمل الفني فهي "قيمـة جماليـة" وهذا وجه التميز، وهو مسوغ التشبيهات التي سـاقها دعـاة الوحـدة الفنيـة سـواء أكانت تشبيهاتهم بأعضاء الكائن الحي أم بأجزاء البناء الهندسي.

ولكننا لانزال بحاجة إلى مزيد من الـتأمل في مشكلة "الحذف" أو الإضـافة هذه، خاصة في الشعر الذي هـو موضـوع دراسـتنا فمـع مواصـلة تأملنـا نـرى أن

السؤال لا يزال يلح علينا، أصحيح ما يقوله دعاة الوحدة الفنية بأن أي تغيير في القصيدة بالحذف أو الإضافة أو تعديل الترتيب يغير من قيمتها الأصلية؟

إننا إذا توسعنا في وجه الشبه الذي أجراه دعاة الوحدة من نقاد الفنون بين القصيدة وأعضاء الكائن الحي أو البناء الهندسي نرى أن من أعضاء الكائن الحي ما تقوم عليه حياته بحيث إذا بتر هذا العضو أو توقف عن عمله انهار الكائن الحي،وتلاشت وظائف الحياة فيه كالقلب والكبد والرئتين، ومنها أشياء تزيد وتنقص وتهذب كالشعر والأظافر، وهناك أعضاء يؤدي بترها أو توقفها إلى عجز جزئي كالذراع أو الساق أو الأصابع أو العينين، ولكنها لا تؤدي إلى فناء الكائن الحي تماماً.

ولعله من السائغ أن تكون لأجزاء القصيدة الشعرية مثل هذه المستويات المتفاوتة من ناحية القيمة الجمالية، فهناك الفكرة المحورية الشاملة، والعاطفة التي صدرت عنها القصيدة، وبعض القصائد تبنى على خيال كلي كالقصيدة القصصية ذات العقدة، وهناك التكوين الموسيقي فحذف جزء من هذه الأجزاء لا شك في أنه يهدم القصيدة كلها ويفقدها قيمتها تماماً.

وهناك الأفكار الجزئية الثانوية، وهناك تراكيب وعبارات وألفاظ يتخيرها الشاعر وينتخبها انتخاباً، وهذه يمكن أن تستبدل، وأن تحذف أجزاء منها، والتنقيح يعد هنا أمراً نسبياً، وربما كان حذف بعض الأجزاء مؤدياً إلى النزول بقدر القصيدة من الناحية الفنية.

فالأمر يقتضي من الناقد فحصاً دقيقاً يحدد به الموضوع أو المحور الذي يدور حوله العمل، ولابد من تحديد التجربة الشعرية لدى الشاعر، والتجربة الجمالية لدى المتلقى.

ومن هنا فنحن يمكن أن نقول إن مبدأ "الوحدة مع التعدد أو مع التنوع" مبدأ مثالي بمعني أنه مثل أعلى لدى مبدعي الشعر، وأن هذه الوحدة يمكن أن تلحظ على مستويات متعددة، فهناك وحدة واضحة الجوانب كأن تأتي القصيدة كالكلمة الواحدة، أو الجملة المنطقية، وهناك وحدة خفية تقوم على نوع من تداعي الخواطر أو المشاعر، وهناك وحدة يمكن أن تلحظ في تيارات الموجات الشعورية وتدافعها موجة في إثر موجة. وتعدد الأساليب الفنية التي يحقق بها الشاعر أي نوع من أنواع الوحدة من حيث الأداء الشكلي فهناك التنامي الداخلي والنمط القصصي والتقابل، والتكرار، ومراعاة النسب بين الأفكار أو اللوحات التصويرية في القصيدة إلى غير ذلك من الأساليب. والناقد الذي يتقيد برؤية مذهبية تملى عليه خطواته قد لا يستطيع إدراك **الجمال** الذي ينبع من وحدة القصيدة إذا كان لهذه الوحدة أشكال غير التي تعودها؛ ومن هنا فإن من واجب الناقد أن يستعين بكل مصباح يعينه على رؤية النص فسواء استمد ضياءه من القديم أم من الحديث، من الثقافة العربية أم من الثقافة الغربية فلا ضير عليه إذا كانت خبرته بالنص وروحه الداخلية هي الأساس الذي يعتمد عليه.

ولعل تعقد أشكال الوحدة وتنوعها في القصيدة الغنائية هو الذي حدا بناقد كالدكتور محمد غنيمي هلال إلى أن يرى أن الوحدة العضوية في الشعر المسرحي وشعر الملاحم أرسخ منها في الشعر الغنائي، وأن مقاييسها أوضح لأنها ترجع إلى ترتيب أجزاء الحكاية وأثر ذلك في نفسية الأشخاص وتوالي الأحداث، فإذا اختلت الوحدة بأن نقلنا منظراً مسرحياً إلى غير مكانه أو جزءاً من الملحمة إلى غير موضعه، انهار العمل الفني من أساسه[1].

ووجهته هذه ناشئة من تصوره لمنحى واحد من الوحدة في القصيدة الغنائية هو المنحى المعبر عن المستوى الأول منها وهو المستوى الذهني الذي تبدو فيه

1- د. محمد غنيمي هلال –النقد الأدبي الحديث- دار نهضة مصر للطباعة والنشر 383.

القصيدة كالجملة المنطقية فمقياسها عنده تحديد الموضوع وحصره في دائرة يتاح فيها للشاعر تقصي المعنى واستيفاؤه حتى لا يبقى فيه بقية، وترتيب أجزاء الفكرة ونمو الصور ودلالة هذا النمو على الحركة الشعورية.. ومما يسهل عنده تحقيق هذه الوحدة، ذكاء الشاعر في اختيار تجربته ومدى عمقها في نفسه ومعايشته لها وصدقه في التعبير عنها.. ثم ذكاؤه في التأليف بين أجزائها فلا يجمع بين المتنافرات، وإنما يجعلها متعاونة في إحداث التأثير المراد منها[1].

وقد أصاب الدكتور هلال حينما رد الوحدة في الشعر المسرحي والملحمي إلى عامل صناعي وهو ترتيب أجزاء الحكاية وتوالي الأحداث، ولكنني لا أوافقه في الاعتقاد بأن الوحدة أرسخ في هذين النوعين منها في القصيدة الغنائية. وإنما تتميز الوحدة في القصيدة الغنائية بأنها تنبع من روح التجربة الذاتية وهذا سر غموضها وتعقدها.

وأشكالها ومستوياتها متعددة وأقل هذه الأشكال هو ذلك الشكل الذي تبدو الوحدة واضحة للذهن المباشر أما أعلى مستوياتها وأكثرها تعقيداً وروعة فنية فهو ذلك النوع الذي يكون الربط فيه بين الأجزاء مستمداً من الوعي الباطني أكثر من استمداده من النوع الذهني الظاهر فتتداخل فيه الموجات والتداعيات الشعورية وغير الشعورية فلا يصل إلى أغوار هذه الوحدة أو محورها الخفي إلا الناقد الذي يلتقي بالشاعر في الحالة أو الموقف الذي تصوره القصيدة فتثير القصيدة في نفسه تداعيات متلاحقة كالتي ثارت في نفس الشاعر أو تداعيات من واديها أو شبيهة بها، وذوق الناقد هنا يحتم أن يكون ذوقاً مثقفاً مدركاً لكل نأمة لغوية بما تحويه من أصداء وجدانية، والحس اللغوي هنا أكثر أهمية من الاستعانة بالدراسات النفسية إذ أن التداعيات النفسية ناحية شديدة التعقيد فهي ترتد إلى الحالة الفردية للشاعر والحالة الفردية للناقد أو المتلقى ولا تخضع للقوانين العامة التي تحاول الدراسات

1- المرجع السابق الصفحة نفسها.

النفسية أن تصل إليها، حتى ما كان منها متوفراً على دراسة الإبداع الشعري، فحس الناقد بالأصداء التي تكشف عنها لغة الشاعر يحقق من إدراك هذه الوحـدة الخفيـة الباطنية مالا تحققه الدراسات النفسية على كثرة استباناتها واحصاءاتها.

الفصل الثاني
أصالة الوحدة مع التنوع في الشعر العربي ونموذج من معلقة امرئ القيس

حينما نشطت الترجمة في العصر العباسي ترجمت كثير من كتب أرسطو ومنها كتابه في الشعر..وأعيدت ترجمة هذا الكتاب في العصر الحديث بلغة ملائمة للذوق العصري وقد تحدث أرسطو في هذا الكتاب عن الوحدة في المسرحيات والملاحم. ولم يشر إلى الوحدة في الشعر الغنائي على الرغم من وضعه في أصل التقسيم. وهذا يدفعنا إلى تساؤل لا نستطيع أن نجزم فيه بجواب..

هل كان أرسطو يرى أن الوحدة لا تنطبق على الشعر الغنائي؟ أم أنه اكتفى بحديثه عن النوعين الأولين لبروز الوحدة فيهما أم أن جزءاً من الكتاب مفقود ولم يترجم حتى اليوم؟

ومن الحق أن نقول أن الوحدة في المسرحية والملحمة ضرورية وعماد أساسي في تكوينهما.. لأنهما تقومان على المحاكاة أي محاكاة الطبيعة الخارجية في توالي أحداثها وترابطها..

أما الشعر الغنائي فليس شعر محاكاة وليس موضوعياً وإنما هو شعر ذاتي يترجم فيه الشاعر عن إحساسه وانفعاله في دفقات شعورية يبدو في ظاهر الأمر أنها لاتخضع لهندسة فكرية أو تخطيط منطقي أو تسلسل حتمي له بداية ووسط ونهاية، على نحو ما تخضع له الملاحم والمسرحيات ...ولكني أرى:

أن القصيدة الغنائية لابد ان يوجد فيها نوع من الوحدة وهي وحدة أكثر مرونة وعمقاً وتنوعاً من الوحدة في المسرحية والملحمة.. أما القول بأن الشعر الغنائي ترجمة عن الإحساس والانفعال في دفقات شعورية فهو لذلك غير خاضع لأي نوع من التخطيط الفكري أو المنطقي .. فهو قول يحتاج في نظري إلى مزيد من التمحيص، لأن القصيدة الغنائية لا تخرج عن كونها فناً .. والفن ليس مجرد انسياب عاطفي .. وإلا لعددنا كل صرخة انفعالية شعراً، الفن طبع وصنعة، ومن الصنعة مراعاة الجوانب الجمالية المختلفة وأولها تحقق الوحدة في العمل الفني.. وتحقق

الوحدة ليس شيئاً ثانوياً يمكن الاستغناء عنه بل هو أمر يتصل بإدراك الشاعر لتجربته وفهمه لجوانبها ومعايشته الوجدانية لها.

كما أنه يتصل بالقارئ والتأثير فيه وحمايته من التوزع الشعوري والفكري والتشويش الذي ينشأ عن التنافر الوجداني والذهني بين الأجزاء .. والذين يقولون "بأن الشعر الغنائي ترجمة عن الإحساس والانفعال في دفقات شعورية فهو لذلك لا يخضع لهندسة فكرية أو تخطيط منطقي" يستطيعون أن ينكروا تدخل عقل الشاعر وارادته الواعية في اختيار ألفاظه وتركيب صوره الكلية والجزئية إلى غير ذلك من لوازم الصنعة الشعرية ..فكيف استقام لهم أن ينكروا تدخل عقل الشاعر وإرادته الواعية في تحقيق التكامل التام لقصيدته عن طريق مراعاة الوحدة العضوية وترتيب أفكاره وتسلسلها .. وترابطها ..؟!

وفي عرض الدكتور محمد غنيمي هلال لآراء القدامي ذهب إلى ان لابد لكل دارس للنقد العربي من أن يلاحظ فيه خطة يلتزمها النقاد وهي أنهم يحصرون نقدهم في البيت الواحد والمعني المفرد، ولا يلتفتون إلى القصيدة كمجموع ولا يلقون عليها نظرة مجملة موحدة، فنرى الآمدى حين يوازن بين البحتري وأبي تمام يكاد يقتصر في الموازنة على المعنى المفرد ثم على الديباجة أو مطلع القصيدة عند كليهما[1].

ونرى ابن الأثير أقل تقيداً بهذه الخطة حين يوازن بين قصيدتي البحتري والمتبني في وصف الأسد.. لكن جميع من سبقه من النقاد قد اكتفوا بنقد البيت دون القصيدة.. فهل كان سبب ذلك أنهم تأثروا بمنهج القصيدة الجاهلية في تعدد أغراضها واعتمادها على وحدة البيت.. فأرادوا أن يكون لكل بيت معنى قائم بنفسه فلا يحتاج إلى الثاني لإتمام معناه ...؟

1- أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري" دار المعارف الطبعة الرابعة- تحقيق السيد أحمد صقر.

قال قدامة بن جعفر في نقد النثر: "واعلم أن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذي يريده .. أو المعنيين في بيت واحد كان في ذلك أشعر منه إذا أتى في بيتين"[1].

وقدامة هو الذي سرد فنون الشعر جميعها في أحد فصوله ومثل على كل منها ببيت واحد وفي النادر ببيتين.

ولعل قدامة ومن على مذهبه نظروا إلى القصيدة كعقد من الجوهر، وكل بيت منها جوهرة مستقلة عن أختها وذات حسن خاص بها، ولذا سموا قول الشعر (نظماً) تشبيهاً بنظم جواهر العقد في سلك واحد .. وكان الشاعر عندهم شاعر بيت لا شاعر قصيدة، وكثيراً ما فضلوا شاعراً لبيت قاله ..

لكن في نظراتهم هذه إضعافاً لوحدة القصيدة وتشجيعاً لتفككها وتباين أجزائها .. فما أكثر ما تعثر في الشعر العربي على البيت الفريد بحسنه، وما أكثر ما نعثر على قصيدة حسنة بكاملها، خالية من الحشو، تستوي أجزاؤها في الحسن، وينحصر موضوعها في فكرة واحدة موسعة .. قال ابن الأثير:

" إن الشاعر إذا أراد أن يشرح أموراً متعددة ذات معانٍ مختلفة في شعره واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلاثمائة بيت أو أكثر من ذلك، فإنه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل .. وعلى هذا فإني رأيت العجم يفضلون العرب في هذه النكتة"[2].

على أننا مع ذلك نجدهم يرددون حديثاً عن الوحدة ونعثر في ثنايا كتب كبار النقاد القدامى على عبارات ونصوص يفهم منها أنهم ينادون بفكرة أرسطو عن

1- أبو الفرج قدامة بن جعفر – نقد النثر- بيروت 1982 صـ 89.

2- المثل السائر – لابن الأثير.

الوحدة .. فالجاحظ يقول: "إن أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أن أفرغ افراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً"[1].

والجاحظ وابن قتيبة يرويان عن عمرو بن لجأ أنه قال لأحد الشعراء: "أنا أشعر منك" قال: "وبم"؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه"[2].

وابن طباطبا يقول: "إن الشاعر ينبغي له أن يتامل في تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها .. وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره؛ فإن تقدم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها .. والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً، وفصاحة وجزالة ألفاظ، ودقة معانٍ، وصواب تأليف ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره خروجاً لطيفاً، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً لا تناقض في معانيها، ولا هي في مبانيها ولا تكلف في نسجها"[3].

ويقول ابن طباطبا أيضاً: "وينبغى للشاعر أن يتامل في تأليف شعره وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها، أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من

1- أبو عثمان الحاحظ البيان والتبيين بتحقيق عبد السلام محمد هارون –مكتبة الخانجي – القاهرة – الطبعة الخامسة صـ 106 والشعر والشعراء تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر الجزء الأول دار المعارف 1958 صـ 90.

2- الشعر والشعراء تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر الجزء الأول الأول دار المعارف 1958 صـ 90.

3- أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى عيار الشعر تحقيق الدكتور عبدالعزيز بن المانع – الرياض صـ 213.

ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله؟ فربما اتفق للشاعر بيتان، يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، فلا ينتبه على ذلك إلا من دق نظره، ولطف فهمه"[1].

والنص المنقول عن الحاتمي يكاد يقترب اقتراباً كبيراً من مفهوم الوحدة العضوية بما يفهم منه أنه تأثر بفكرة الوحدة، فهو يشبه القصيدة بجسم الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض .. يقول الحاتمي:"مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالمه"[2].

اما ابن الأثير فإنه أكثر تطوراً ونضجاً في فهم الوحدة فهو يوازن بين قصيدتي البحتري والمتنبي في وصف الأسد موازنة كليه بنظرة عامة ولا يتبع طريقة الآمدى في الموازنة بين بيت وبيت .. وهو أكثرهم تأكيداً على مفهوم الوحدة الفنية والصلة بين الألفاظ والمعاني.

فالشاعر الحاذق عنده هو الذي يجعل الألفاظ خادمة للمعاني، بتحسينها وترقيق حواشيها، وصقل أطرافها.. ثم هو الذي يجعل حديثه عن كل معنى من المعاني آخذاً بعضه برقاب بعض، من غير أن يقطع كلامه، ويستأنف كلاماً آخر .. بل انه ليصرح بأن (التضمين) الذي عده النقاد من قبله عيباً ليس بعيب .. إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر والفقرتين من النثر في تعلق احداهما بالآخرى .. والفقر المسجوعة التي يرتبط بعضها ببعض قد وردت في

1- المرجع السابق : صـ 209.

2- أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد دار الجيل – بيروت 1981 صـ 171، صـ172.

القرآن الكريم في مواضع عدة .. من ذلك قوله تعالي: ﴿ قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ إِنِّي كَانَ لِي قَرِينٌ ﴿٥١﴾ يَقُولُ أَءِنَّكَ لَمِنَ ٱلْمُصَدِّقِينَ ﴿٥٢﴾﴾ [سورة الصافات: الآية 50 – 52].

والمتتبع لتطور تاريخ النقد العربي القديم يلاحظ أن الأدباء والنقاد قد عنوا منذ القرن الثالث الهجري بأمر البدء وصلته بالغرض العام، ثم الخاتمة في الشعر والنثر، كما عنوا بالعلاقة بين معاني الأبيات بعضها مع بعض –في داخل الجزء الواحد من القصيدة– وهو ما فضلوا به القدماء .. فقد عابوا أبيات الشعر التي لاصلة بين معانيها، إذ يكون البيت مقروناً بغير جاره ومضموماً إلى غير لفقه وقد عابوا –لذلك– القصيدة إذا كانت حكماً كلها .. كما في شعر صالح بن عبدالقدوس لأن القصيدة "إذا كانت كلها أمثالاً لم تسر، ولم تجر مجرى النوادر، ومتى لم يخرج السامع من شيءإلى شيء لم يكن لذلك عنده موقع..

وهذا المعنى بعض ما قصد إليه خلف الأحمر فيما أنشده:

وبعض قريض القوم أولاد علة ... يكد لسان الناطق المتحفظ

وعابوا أن يكون الشعر كما قال أبو البيداء الرياحى:

وشعر كبعر التيس، فرق بينه ... لسان دعى في القريض دخيل

ولذا عابوا قول السموأل:

ونحن كماءالمزن ما في نصابنا ... كهام، ولا فينا يعد بخيل[1]

إذ ليس بين (ماء المزن)، و(النصاب)، و(كهام) مقاربة، ولو قال: ونحن أولو الحرب والنجدة ما في نصابنا كهام، لكان الكلام مستوياً، أو نحن كماء المزن صفاء

1- ديوان الحماسة لأبي تمام.

أخلاق وبذل أكف لكان جيداً[1].. ولو أريد بماءالمزن صفاء الأصل والنسب، لم يـرد الاعتراض.."

ومثل هذه النصوص والملاحظات المنقولة عن نقادنا العرب القدامى جعلت الدكتور يرى أن نقادنـا تـأثروا بفكـرة أرسـطو عـن الوحـدة العضـوية ولكـنهم لم ينجحوا في تطبيقها تطبيقاً كاملاً.. فيقـول: "وتقفنـا مثـل هـذه النصـوص عـلى أن العرب تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التي كشف عنها أرسطو، ولكـن عـلى نحـو خاص، إذ فهموا أن معنى هذه الوحدة هو إجادة وصل أجـزاء القصـيدة القديمـة بعضها ببعض وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة، فبعدوا بذلك بعداً كبيراً عما أراد أرسطو".

ويـرى أن النقـاد العـرب القـدامى لم يقصـدوا بالوحـدة في كلامهـم إلا "الانسجام بين الألفـاظ والمعـاني، والائـتلاف بـين الجمـل، والتحـام الأغـراض، وارتباط المعاني واتحـاد القصـيدة واسـتواءها في براعـة النسـج، وحسـن التـأليف، وصحة المعاني وفصـاحة الألفـاظ .. فالقصـيدة العربيـة في نشـأتها كانـت متعـددة الأغراض والأفكار، ينتقل فيها الشاعر من موضوع إلى موضـوع، ومـن فكـرة إلى فكر، وقد يفاجئ الشاعر سامعيه بهذا الانتقال، وقد يحسن التخلص من غـرض إلى غرض في رفق ولطف".

ويرى أيضاً أن نصوصاً أخرى وردت عن أولئك النقاد القدامى تثبـت أنهـم يسلمون بتعدد الأغراض والأفكار في القصيدة الواحدة..

فابن رشيق يقول: "وكانت العرب لا تذهب هذا المذهبأي حسـن الـتخلص في الخروج إلى المدح، بل يقولون عند فراغهم من نعت الإبل وذكر القفار: (دع ذا – عد عن ذا) ويأخذون فيما يريدون، أو يأتون بإن المشددة ابتداء لما يقصـدونه ولـربما

1- أبو هلال العسكري – كتاب الصناعتين الكتابة والشعر تحقيق الدكتور مفيد قيمحة بيروت صـ 162.

قالوا: إلى فلان قصدت فإذا لم يكن خروج الشاعر إلى المدح متصلاً بما قبله، أو كـان مفصولاً بمثل: "عد عن ذا" سمى طفرة وانقطاعاً[1].

ويقول ابن قتيبة: "وسمعت بعض أهل العلم يقول: إن مقصد القصائد إنـما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فشكا وبكـى، وخاطـب الربـع، واسـتوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لـذكر الظـاعنين عنهـا، إذ كـان نازلـة العمـد في الحلـول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، وتتبعهم مسـاقط الغيـث حيـث كـان، ثـم وصل ذلك بالنسـيب فشـكا شـدة الشـوق، وألم الوجـد؛ ليميـل نحـوه القلـوب، ويصرف نحوه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريـب مـن النفوس لائط بالقلوب .. فإذا علم أنه قـد اسـتوثق مـن الإصـغاء إليـه والاسـتماع له،عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره.. وشـكا التعـب والسـهر وسرى الليـل وإنضاء الراحلة، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وقرر عنده ما ناله من المكاره في السير، وبدأ المديح فبعثه على المكافأة، وهزه عـلى السـماح .. فالشـاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام"[2].

ويرى الدكتورغنيمي أن: نقادنا القدامى في فهمهم لتـألف المعـاني في الشـعر إنما يضعون نصب أعينهم نظام القصيدة الجاهلية.. ولا يلقون بالاً إلى وحدة العمل الدبي بوصفه كلا يتطلب أجزاء خاصة، بحيث تقـوم الأجـزاء بنسـبتها للمجمـوع المتآلف .. إذ أن مبلغ جهدهم هو وصل الأفكار الجزئيـة بعضـها بـبعض في داخـل البيت أو البيتين المتجاورين فأبيات القصيدة في الشعر الجاهلي كانت تتوالى على نحو لا يبرره إلا واقع حياة البدوي، ومشاعره النفسية[3].

ولكي نناقش هذا الرأي لابـد مـن أن نعـود إلى القصـيدة العربيـة الجاهليـة فاتجاهات النقد تنشأ دائماً عن طبيعة الأدب شـعره أو نثـره وتكـون مسـبوقة بـه لا

1- العمدة صـ 239.

2- الشعر والشعراء – صـ 74،75.

3- النقد الأدبي الحديث من ص201إلى 210.

سابقة عليه .. فالأدب هو الذي يخلق نظريات النقد .. وليست نظريات النقد هي التي تخلق الأدب.

وقد ذهبت طائفة من نقادنا هذا المذهب، وتلقف بعضهم عن بعض هذه المقولة غير الممحصة التي تصف القصيدة الجاهلية وهي أصل الشعر العربي بالتفكك وتعدد الأغراض ويرون أن هذا كان هو السبب في حصر النقاد القدامى نقدهم في البيت الواحد والمعنى المفرد تبعاً لما وجدوا عليه القصيدة العربية القديمة.

من هؤلاء النقاد الدكتور شوقي ضيف الذي لا يكتفي بوصف القصيدة الجاهلية بالتفكك بل يعلل هذا التفكك بطبيعة البيئة، ويشبه القصيدة العربية الجاهلية بالصحراء الواسعة الممتدة فيقول:

"ما أشبه القصيدة عندهم بفضائهم الواسع الذي يضم أشياء متباعدة لا تتلاحق، فهذا الفضاء الرحب الطليق المترامي من حولهم في غير حدود هو الذي أملى عليهم صورة قصيدتهم فتوالت الموضوعات فيها جنباً إلى جنب بدون نسق ولا نظام، ولا محاولة لتوجيه فكري: إنما هي موضوعات أو أشكال متجاورة يأخذ بعضها برقاب بعض في انطلاق غريب كانطلاق حياة الشاعر في هذا الفضاء الصحراوي الواسع الذي لا يكاد يتناهي ولا يكاد يحد، والذي تترامي فيه الأشياء متناثرة غير متجاورة".

بل هو يعلل هذا التفكك الذي يراه بعلة أخرى وهي اختلاف أوقات التأليف خاصة في المطولات التي يقول عنها إنها: "لم تكن تصنع دفعة واحدة بل كانت تصنع على دفعات ولعل هذا هو سبب تكرار التصريع في طائفة منها، ولعله أيضاً السبب في تفككها، واختلاف عواطفها"[1].

1- د. شوقي ضيف "العصر الجاهلي" دار المعارف 1960 صـ 224 إلى صـ 226.

وأما الدكتور محمد النويهي فعلى الرغم من طول دراسته للشعر الجاهلي وما بعد الجاهلي في العصور القديمة، وقدرته على تحليل عدد كبير من قصائد تلك العصور في دراساته المختلفة على الرغم من ذلك نراه يسلم بانتفاء الوحدة العضوية الفنية في أكثر القصائد الطويلة ويكتفي بما يسميه بالوحدة الحيوية وهو يرد مفهوم الوحدة العضوية إلى الأدب الغربي ويشرح المقصود بمعناها في هذا الأدب ليبين أنه لا ينطبق على القصيدة العربية فيقول: "لاشك أن دراستنا للأدب الغربي قد اكسبنا فهماً جديداً بما ينبغي لكل قصيدة من وحدة فنية، تقوم على تنمية الشاعر تنمية عضوية لأقسامها المتعددة فليس معنى هذه الوحدة كما اعتقد بعض من تناولوا هذه المسألة أن تحتوي القصيدة على موضوع واحد لا في الأدب العربي ولا في الأدب الغربي، إنما يتحقق ذلك في القصيدة ذات العدد القليل من الأبيات، قل من العشرة إلى العشرين أو زهاء ذلك. لكن معناها: أن يكون بين موضوعاتها انسجام في العاطفة المسيطرة، وفي الاتجاه المركزي نحو حقائق الكون وتجارب الحياة. والشاعر يحقق هذه الوحدة في بنائه لقصيدته بأن يرتب موضوعاته ترتيباً يقوم على النمو المطرد بحيث ينشأ أحدها من سابقه نشوءاً عضوياً مقنعاً، ويقوده إلى لاحقه بنفس الطريقة، وبحيث تتكامل أجزاء القصيدة في توضيح عاطفتها المسيطرة واتجاهها المركزي حتى إذا قرأنا القصيدة ازددنا بالتدريج دخولاً في عاطفتها وبصرا باتجاهها، فتركت علينا في النهاية أثراً فنياً موحداً متكاملاً لم نشعر فيه بخلل أوتناقض أو انتكاس من الشاعر عن اتجاهه الذي كان يتخذه.

ثم يقول: "هذا المفهوم للوحدة الفنية في الأثر، وما تقوم عليه من وحدة عضوية في البناءلا يتحقق في العدد الأكبر من القصائد الطويلة –ولينتبه القارئ إلى قولنا "الطويلة" في شعرنا القديم".

ويرى أن هناك عقبتين عسيرتين منعتا الشعر العربي القديم من تحقيق الوحدة وزادتا من تفككه **أولاهما**: الوحدة اللفظية والمعنوية التامة لكل بيت، ووجوب انفصاله لفظياً ومعنوياً عن كل بيت آخر..

وثانيهما: قيام الشكل العروضي على وحدة الوزن والقافية في القصيدة كلها من أول بيت إلى آخر بيت فيها".

ويخلص من ذلك إلى "أننا نسرف إسرافاً كبيراً، إذا تعسفنا في مطالبة الشعر القديم بما نفهمه الآن من الوحدة".. وإلى أنه من التجني أن نطالب القدامى بمفهوم للوحدة لم يدركوه، ولم يحتاجوا إليه" والموقف الصائب "هو أن نستخرج من الشعر القديم نفسه مقاييسه ومفاهيمه التي نستخدمها في تفهمه وتذوقه وتقديره" ومعنى هذا عنده هو "أن نقبل كل قسم من أقسام القصيدة القديمة كأنه وحدة مستقلة أو قصيدة منفردة" " وإذا كان هناك من وحدة القصيدة الجاهلية فهي وحدة "لانسميها الوحدة الفنية أو "الوحدة العضوية" ولا "الوحدة المعنوية" كما سماها أستاذنا الدكتور طه حسين، بل نسميها "الوحدة الحيوية"[1].

وإنني أوافق الدكتور النويهي في أننا يجب أن نستخرج من الشعر القديم نفسه مقاييسه ومفاهيمه التي نستخدمها في تفهمه وتذوقه وتقديره، ولكن استخراج هذه المقاييس يحتاج إلى أناة طويلة، وكمال نظر، وقدرة على تعليل الجمال أو الأثر الجمالي الذي نستشعره من قراءتنا لهذا الشعر القديم ولا يتصور أن تكون القصيدة على هذا النحو الذي وصفها به من وحدة الأبيات أو تفكك الأقسام واستقلال كل قسم بنفسه كأنه وحدة منفردة أو قصيدة قائمة بذاتها ثم يقال إن الشعر القديم هو هكذا وعلى هذا النحو يكون جماله.

1- الدكتور محمد النويهي –الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه- الدار القومية للطباعة والنشر- القاهرة الجزء الثاني صـ 435 إلى 450.

وهذا التصور الذي عرضه لمفهوم الوحدة الفنية في القصائد الطويلـة تصـور يقتصر على نوع معين أو أسلوب واحد مـن أسـاليب تحقيـق الوحـدة الفنيـة وهـو أسلوب التنامي الداخلي. وهناك أساليب أخرى تتحقق بها الوحدة الفنية كالتقابـل بين الوحدات، أو التكرار مع التغير أو النمط القصصي وغير ذلك مما أشرنا إليـه في الفصل الأول ومهما تعددت الأقسام في القصيدة الطويلـة قديمـة كانـت أم حديثـة فلابد أن يكون لها كما قـال "النـويهي" باعـث جـوهري أو اتجـاه مركـزي، ولكـن النويهي ظلم القصيدة القديمة حينما قصر وجود هذا الباعـث الجـوهري أو الاتجـاه المركزي على القصائد الطويلة الحديثة دون القصائد العربية القديمة مـدعياً أن قيـام القصيدة على وحدة البيت ووحدة الوزن القافية هو السبب في تفككها وانعدام هذا الاتجاه المركزي، ولو صح هذا القول لما كانللقصيدة العربية القديمة أي أثر جمالي في نفوس المتلقين مهما قيل عن تحقيق الجمال في صورها أو عباراتها أو في كل قسم منهـا على حدة، لابد أن يكون للقصيدة اتجاه مركزي ما دام لها تأثيرها الجميل في نفوسـنا سواء أكان الشاعر واعياً بهذا الاتجاه المركزي أو غـير واع .. ومـن مهـام الناقـد أن يتحلى بالصبر في محاولة الكشف عن هذا الباعث الجـوهري، أو هـذا المركـز الـذي تدور حوله القصيدة وربما كان الشاعر غير واع به وعياً فنياً واضحاً.

وهناك من الباحثين من يحاول أن يدفع عن القصيدة العربية اتهامها بالتفكك فإذابه يعرض تصورات عامة لتوالي الخواطر الشعرية عند الشعراء الجاهليين وهـذا جهد مشكور من ناحية، ومعيب من ناحية أخرى فهو مشكور من ناحية أنه يحـاول أن يلمح الدوافع البيئية والمؤثرات العامة التي ينفعل بها الشعراء، ومعيب من ناحية أنه لا يميز لنا قصيدة من أخرى، ولا تظهر بناء على الأخذ به خصوصية كل قصيدة على حدة، من ذلك ما نراه عند الدكتور عبد الجبار المطلبي، وهـو يحـاول أن يـدافع عما يسميه بالمذهب البدوي مشيراً إلى الوحدة الداخلية "المبنيـة عـلى تيـار الأفكـار والصور المترابطـة، وإن لم يبـد للنظـرة العجـلى أي ربـاط ظـاهر بـين أولى الصـور

وأخراها، ولكن الناظر المتعمق، قد يجد فيها ذلك الخيط الدقيق الذي يربط بين صورة وأخرى، ذلك الخيط الذي ينتظمها جميعاً، ويمنح القصيدة وحدتها الفنية"[1] وهذا مبدأ نقتنع به ونسلم به للباحث الفاضل.

ولكنه حين أراد أن يوضح لنا ذلك الخيط لم يبينه في أعمال فنية محددة كمعلقة امرئ القيس أو معلقة زهير أو معلقة لبيد أو معلقة طرفة أو غيرها من المعلقات أو في قصائد أخرى غير المعلقات، ولكنه عمم الرؤية فدعانا إلى أن نصحب أحد شعراء مجتمع القبيلة الجاهلي في عالمه الفريد (دون أن يعين شاعراً بعينه، بل تركنا نختار أي شاعر) وهو يحط رحاله مع قبيلته بجوار قبيلة أخرى" ثم يتابع الباحث رحلة الشاعر والمواقف المختلفة التي تمر به من تعلقه بفتاة القبيلة الأخرى ثم رحيل تلك القبيلة ثم محاولة الشاعر النسيان ورحلته في الصحراء مصاحباً ناقته أو فرسه وتعلقه بهذه المطية ووصفه لها متعيناً بتلك التشبيهات المنتزعة مما يشاهده فيشبهها بثور الوحش ويتمادى في التشبيه بعد أن تستهويه صورة ثور الوحش فيسرد قصته ويصف حركاته وهو يغالب كلاب الصيد وصفاً دقيقاً، أو يشبهها بحمار الوحش وقد يصف الثور والحمار معاً في قصيدة واحدة، ويطيل ويفصل حتى تنتهي القصة – وقد يصف الشاعر غير ذلك من الحيوان أو الطير، ويخرج الشاعر بعد إتمام هذه الصورة الفنية إلى ما يريد من مدح أو فخر أو هجاء"[2].

ويذهب الدكتور المطلبي إلى أن نجاح القصيدة في غرضها الأخير يعتمد اعتماداً كبيراً على نجاح الشاعر في الصور الفنية السابقة.

ورأيي في هذه الوجهة التي سلكها الباحث أنه أراد أن يثبت وحدة القصيدة الجاهلية بعرض ذلك المسلسل من التجارب والمواقف، فأثبت نقيض ما أراد، ولو

1- د. عبد الجبار المطلبي –مواقف في الأدب والنقد – دار الرشيد للنشر منشورات وزارة الثقافة والإعلام – العراق 1980 صـ 57.
2- المرجع السابق.

وقفنا عند تعليله، فإن القصيدة تبدو لنا على النحو الذي وصفه مفككة الأوصال متباعدة الموضوعات، وإن حاول إثبات التناسب بين الأجزاء.

فتحليل الباحث الفاضل أو تتبعه لرحلة الشاعر الجاهلي لا يكشف لنا عن خصوصية التجربة في كل قصيدة على حدة، لأن ما ذكره لا يعدو أن يكون وصفاً عاماً لحالات كل شاعر جاهلي حينما ينظم شعره، وهو إثبات لتعدد الأغراض لا لوحدتها، وهو لا يكاد يفيدنا إلا في تعليله سمة من سمات القصيدة الجاهلية وهي تشابه الموضوعات عند الشعراء في قصائدهم، وإن تمايزوا في طريقة الوصف؟، وهذا شيء آخر غير موضوع الوحدة الفنية.

ولا أراني أوافق هؤلاء الباحثين الذين يرون القصيدة العربية مفككة أو الذين يحاولون الاعتذار عن تفككها، ويعللونه بظروف الشاعر وبيئته، أو الذين يقولون بوحدتها ثم لا يرون الوحدة في التناسب بين تلك الأجزاء المفككة، ثم لا يرون هذا التناسب إلا من خلال ظروف البيئة، وتعاقب رحلة الشاعر من مكان إلى مكان.

هل يجوز أن توصف القصيدة القديمة بالجمال في ذوق المتلقين الأوائل، وهي على هذا النحو الذي يصفها به أولئك النقاد من التشتت والبعثرة والاستقلالية التامة للبيت الشعري؟ أو للأقسام المتفرقة التي لا تضمها إلا ما يسميها النويهي بالوحدة الحيوية، وهي مفهوم باهت غامض لا حيوية فيه.

قد يقول الرافضون لمناقشة القضية أصلاً، بأن مبدأ "الوحدة العضوية" أو الوحدة الفنية" مبدأ منقول عن النقد الغربي، ولا يصح أن تطبقه على القصيدة العربية، ولا أن تفرضه على الذوق العربي.

وردي على ذلك أن مبدأ "الوحدة مع التنوع" أو "الوحدة مع التعدد" شرط من شروط الجمال، بل هو ركن لا تقوم القصيدة، ولا غير القصيدة من الأعمال

الفنية بدونه، إنه استجابة لطبيعة مستكنة في العقل الإنساني، وهي طبيعة من طبائع تكوين النفس الإنسانية التي تحكم بالقبح على كل شيء مبعثر، وتنفر من التشتت والتوزع الذي لا تضمه وحدة جوهرية فالتفكك يناقض طبيعة الروح الإنسانية والعقل البشري سواء في الغرب أم في الشرق في الحديث أم في القديم.

ولقد سمى الشاعر العربي مجموعة الأبيات التي يؤلفها على نسج واحد من الوزن والقافية "بالقصيدة"، وهذه التسمية لها دلالاتها على معنى الوحدة، فهي تدل عل "القصد" أو الغاية المقصودة فلابد إذن أن تقصد شيئاً محدداً بعينه، وهذا أول عنصر من عناصر الوحدة فيها.

وربما كان مصدر اتهامها بتعدد الأغراض هو اللبس الناشئ عن طريقة تحديد النقاد القدامى للأغراض الشعرية حين قالوا بأن الأغراض هي : المدح والهجاء،والرثاء، والحماسة والغزل والوصف متفقين عليها أو مختلفين، فلما رأينا القصيدة الجاهلية وغير الجاهلية لا تقف الواحدة منها عند غرض واحد من هذهالأغراض، وقع في أوهامنا أنها متعددة الأغراض. ثم بنينا على ذلك أنها مفككة، وأن الشاعر يحاول أن يربط بين أجزائها المفككة بأدوات ربط أو أساليب مختلفة.

والواقع أن الأغراض التي حددها النقاد القدامى هي الأغراض العامة للشعر العربي، ولا يلزم أن تنفرد القصيدة بغرض واحد منها لا تخرج منه إلى غيره حتى ولو كانت من الشعر الحديث الذي تحققت فيه الوحدة العضوية على أتم هيئاتها وصورها.

ولكن هناك أغراضاً نفسية أو مقاصد يقصدها الشاعر أو بالأحرى يقصد التنفيس عنها وإبلاغها للمتلقي سواء أكان هذا المتلقي شخصاً محدداً أو جماعة بعينها أو الناس جميعاً في كل موضع وكل حين، أو كان يناجي بها نفسه، ويتغنى بها لوحدانيته.

وعثور الناقد البصير على هذا القصد المنشود من القصيدة هو الـذي يكشـف له عن محورها ووحدتها، فلا يلزم كما قلت في الفصل السابق أن تكون الوحدة مـن الوضوح كالجملة المنطقية بل قد تكون وحدة خفية يـربط بـين جوانبهـا وحلقاتهـا نسيج من المشاعر الباطنية والأفكار الداخلية.

وقد كان "العقاد" من أسبق النقاد الذين رأوا في القصـيدة العربيـة الجاهليـة روحاً واحدة تشلمها، وغرضاً عاماً يرمي إليه الشاعر، ولكنه لم ينص بصورة قاطعة على تحقق الوحدة التي دعا إليها في نقده "لشوقي وعاب شعره بسبب فقدانها عنده. فهو يرى أن ابتداء القدماء بالنسيب والتشبيب في مطالع قصائدهم على الـرغم مـن وجود أغراض أخرى في القصيدة إنما هو التعبير الطبيعي الذي لا تكلف فيه. فيرى أن "الرجل من الجاهلية كان يقضي حياته على سفر لا يقيم إلا على نية الرحيل، ولا يزال العمر بين تخييم وتحميل، بين نؤى تهيج ذكراه، ومعاهـد صـبوة تـذكى هـواه، هجيراه كلما راح أو غدا حبيبة يحن إلى لقائها، أو صاحبة يترنم بموقف وداعها، فإذا راح ينظم الشعر في الأغراض التي من أجلها يتابع النوى ويحتمل المشـقة ثـم تقـدم بين يدى ذلك بالنسيب والتشبيب، فقد جرى لسانه بعفو السليقة لا خلـط فيـه ولا بهتان.

ولما تعود شعراء العـرب التكسـب بشـعرهم صـاروا يخرجـون مـن جـوف الصحراء إلى ملوك الحيرة وغسان وفارس، وينتجعون الأمراء والأجواد في أقـاصي بقاع الجزيرة يحملون إليهم المدائح يبـدأونها أحيانـاً بوصـف مـا تجشـموه في سـيبل الممدوح من فراق الأحبة، وألم الشوق، وطول المشقة، وأحياناً كانوا يصفون الناقـة التي تقلهم، وخفة سيرها وصبرها على الظمأ والطوى، ومواصـلتها الليـل بالنهـار سعياً إلى الممدوح كناية عن الشوق إلى لقائه، وكان الغرض في الحالتين واحداً، وهو تعظيم شأنه، وتكبير الأمل في مثوبتـه، فكـان الابتـداء بـالغزل ووصـف المطـى في قصائد نظمت في المديح وما شاكله من أغراض حياتهم المتشـابهة لا يعـد مـن بـاب

اللغو والتقليد، ثم نشأت الصناعة فيمن نشأ بعد هؤلاء، ومن عادة الصانع أن يحتاج إلى النموذج والأستاذ فأقاموا المتقدمين أساتذة واتخذوا طرائقهم نماذج لا يبدلون فيها، وكان شعراء البادية لا يزالون يفدون على الأمصار فينهجون نهج أسلافهم مطبوعين أو مقتدين، فكان يختلط المطبوع بالمصنوع في هذا العهد، ويتقاربان حتى لا ينتبه الأدباء إلى الفرق بينهما. ومن شعراء الحضر من تقدم تقدماً حسناً فنعى على المتقدمين بكاء الدمن والطلول، وأفرد كثيراً من الغزل في قصائد قائمة بذاتها، وأشهر هؤلاء أبو نواس.

ومنهم من كان يفتتح مدائحه بالنسيب ويتجنب ذلك في العظائم كما صنع أبو تمام في بائيته المشهورة التي مدح بها المعتصم بعد فتح عمورية، وفي رائيته التي أولها:

الحق أبلج والسيوف عوار   فحذار من أسد العرين حذار

وكما صنع المتنبي حين مدح سيف الدولة وذكر نهوضه إلى الروم فقال مفتتحاً:

ذي المعالى فليعلون من تعالى   هكذا. هكذا. وإلا فلا . لا

حال أعدائنا عظيم . وسيف لد   ولة ابن السيوف أعظم حالا

ومضى فيها كلها على هذا النمط، وكذلك حين مدحه عند انصرافه من أرض الروم فاستهل قصيدته بالبيت السيار:

الرأي قبل شجاعة الشجعان   هو أول، وهي المحل الثاني

وكما صنع الشريف واضرابه في كثير من قصائد المدح والفخر على اختلاف مناسباتها. ولكن فسدت السلائق، وجمدت القرائح، وقل الابتكار أو انعدم ونشأ من شعراء الحضر جيل كان أحدهم يقصد الأمير في المدينة، وأنه لعلى خطوات من

داره فكأنما قدم عليه من تخوم الصين لكثرة ما يذكر مـن الفلـوات التـي اجتازهـا، والمطايا التي أنضاها، وحقوق الصبابة التي قضاها وكان الواحـد مـن هـؤلاء يـزج بغزله في مطلع كل قصيدة حتى في الكوارث المدلهمة والحوائج الطامة، هـؤلاء هـم المقلدون الجامدون"[1].

ولرأي العقاد هذا أهمية كبيرة فهو يدلنا على أن العقاد على الـرغم مـن نقـده لشوقي فيما أخذه عليه من تقليد لم يسرف فيزري بالقـديم كلـه، ويضـع مـن شـأن القصيدة العربية في جميع مراحلها، بل نراه يقسم تـاريخ القصـيدة العربيـة إلى أربـع مراحل:

1- مرحلة الفطرة الصادقة.

2- مرحلة التكسب بالشعر ... وكلتاهما في العصر الجاهلي.

3- مرحلة الصناعة ويظهر فيها نوعان من الشعر:

أ- شعر البادية.

ب- شعر الحضر.

4- مرحلة الجمود والتقليد.

فأما مرحلة الفطرة الصادقة فقد دارت القصيدة فيها حول محـور واحـد وأن تعددت الأغراض التي يلم بهـا الشـاعر، فابتـداء القصـائد بالتشـبيب أو النسـيب أو بكاء أطلال الأحبة هو عفو السليقة الذي يعبر عن طبيعة حيـاة الشـاعر ومعنـى ذلك أن القصيدة تشملها وحدة عامة نابعة من موقف الشاعر، فهـو يصـف حياتـه المتنقلة، ويعبر عن أشواقه وأمانيه.

وأما مرحلة التكسب بالشعر ففيها اتجه الشعراء إلى مديح الأمراء والأجـواد في الحيرة وغسان وفارس، فشملت القصيدة وصف الرحلة والتنقـل والناقـة التـي

1- الديوان في الأدب والنقد صـ 40، 41، 42.

تقلهم، والمراد من ذلك كله غرض واحد هو تعظيم الممدوح، وهـذا أيضـاً لا يـرى فيه العقاد تفككاً ولا يرى فيه لغواً ولا تقليداً لأن القصيدة هنا إنما تعـبر عـن واقـع حي متصل بعضه ببعض.

وتأتي المرحلة الثالثة مرحلة الصناعة ويفهم من وصف العقاد لها أن القصيدة ظهر فيها التفكك، لأن البداية بالنسيب ثم وصـف الناقـة وغـير ذلـك، إنـما فعلـه شعراء هذه المرحلة تقليداً أو اقتداء بالمتقدمين الذين اتخذوا منهم أساتذة لهم، ولكن لم يكن كل الشعراء على هذا النحو فمن شعراء البادية من كان مطبوع الشعر ومنهم من كان مصنوعه وكان النوعان متشابهين تشابهاً يعسـر على الناقد تمييز بعضـه مـن بعض، ومع ذلك فقد ظهر من بين شعراء الحضـر من أنكروا هذا التقليـد وأفـردوا قصائدهم لغرض واحد أو غيروا تلك المطالع بمطالع أخرى تناسب طبيعة العصرـ كأبي نواس وأبي تمام والمتنبي.

أما المرحلة الرابعة فهي مرحلة التقليد والجمود والادعاء الكاذب وفيها بدت مطالع القصائد متكلفة وظهر الادعاء الذي لا أساس له من واقع الحيـاة فالشـعراء يشكون آلاماً لا يعانونها، وأشواقاً لا يكابدونها، ويصفون أحداثاً لم تقـع لهـم وإنـما يزعمونها زعماً.

وعبارة العقاد في هذا النص لا يفهم منهـا أنـه يصـف القصـيدة الجاهليـة في مرحلتيها بالتفكك أو تعدد الأغراض معتذراً عنها بطبيعة البيئة، وإنما هـو يـرى أن القصيدة كانت صورة صادقة لنفس الشاعر بما يجتاحهـا مـن عواطـف وانفعـالات ومؤثرات في حياته عبر عنها تعبيراً حياً مباشراً.

ولا أريد أن أحمل عبارات العقاد أكثر ممـا تحتمـل فهـو لم يتعـرض للتماسـك البنائي في القصيدة، ولم يناقش التكوين الداخلي العضوي، كل ما في الأمر أنـه رأى الأغراض المتعددة دائرة حول غـرض واحـد يضـمها جميعـاً في القصـيدة الجاهليـة بمرحلتيها.

أما الدكتور طه حسين فقد كانت عبارته أصرح فهو يؤمن بوحدة القصيدة الجاهلية، ويتحدى من يستطيع أن يبدل فيها بيتاً مكان بيت دون أن يفسد بناءها ويشوهه وقد ضرب المثل على ذلك بمعلقة لبيد، فيرى "أن الشعر العربي القديم كغيره من الشعر، قد استوفى حظه من هذه الوحدة المعنوية، وجاءت القصيدة من قصائده ملتئمة الأجزاء، وقد نسقت أحسن تنسيق وأجمله، وأشده ملاءمة للموسيقى التي تجمع بين جمال اللفظ والمعنى والوزن والقافية".

ويخاطب صاحبه قائلاً: "وإنما أقف معك عند قصيدة لبيد هذه.. وأتحداك وأسألك أن تبين لي من أين يأتيها الاضطراب والاختلاف؟ وكيف لا تتم لها الوحدة إلا من الوزن والقافية؟ إنكم تقولون يا سيدي إن القصيدة العربية مضطربة التكوين بحيث نستطيع أن نقدم منها ونؤخر، ونضع أبياتها فيما نحب لها من المواضع، دون أن يصيبها من ذلك فساد أو اعتلال. فأمامك قصيدة لبيد هذه، فأرني كيف تقدم فيها وتؤخر؟ وكيف تضع فيها بيتاً مكان بيت دون أن تفسد معناها إفساداً وتشوه جمالها تشويهاً؟ انظر إليها فسترى أنها بناء متقن محكم لا تغير منه شيئاً إلاأ فسدت البناء كله ونقضته نقضاً".[1]

وقد رأي أن ذهاب بعض النقاد المحدثين إلى إنكار الوحدة المعنوية في القصيدة راجع إلى سببين:

أولهما: أنهم لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغي، ولا يتعمقون أسراره ولا يرجعون في دراسته إلى الدواوين الكاملة وإنما تلك الموسوعات الأدبية ككتاب الأغاني وما يشبهه وإلى بعض الكتب الحديثة التي ألفت للتدريس في المدارس، وهي جميعاً لا تأتي بالقصائد كاملة، وإنما بمقطوعات متفرقة منها.

1- الدكتور طه حسين –حديث الأربعاء الجزء الأول دار المعارف الطبعة الثالثة عشرة صـ 30، 31.

ثانيهما: قبولهم ما ينقله الرواة دون تحفظ ولا احتياط ولا تحقيق، وكان هؤلاء الرواة يعتمدون على الذاكرة دون الكتابة فأضاعت الذاكرة كثيراً من هذا الشعر، وخلطت فيه، ولم تحسن الرواية فكثر الاضطراب، وخيل إلى المحدثين أن هذا الاضطراب طبيعي في الشعر القديم، ولم يفطنوا إلى أنه علة طارئة، ومرض عارض ونحن نلحظ أن الدكتور طه حسين يسمى هذه الوحدة بالوحدة المعنوية ولذلك فإنه حين ذهب يطبق على معلقة لبيد كانت عنايته منصبة على المعاني ليظهر ما بينها من ترابط وتسلسل واتصال وثيق، وفي رأيي أن هذا الجهد يثبت التناسب بين المعنى وما بعده وما قبله، لكنه لا يكفي في الدلالة على الوحدة العضوية التي نتعرف من خلالها على المحور الذي تدور حوله القصيدة ثم تتفرع منه سائر المعاني الجزئية ثم إنه لا يفي بالكشف عن العلاقة بين بناء القصيدة اللغوي واللوحات التصويرية وهذه الوحدة المعنوية فيها على الرغم من أن الدكتور طه حسين قد صرح في إجمال بأن "القصيدة قد نسقت أحسن تنسيق وأجمله، وأشده ملاءمة للموسيقى التي تجمع بين جمال اللفظ والمعنى، والوزن والقافية" ولكنه لم يكشف عن ذلك التلاؤم الفني عند التطبيق وإنما كان اهتمامه متجهاً إلى تناسب المعاني واتصالها.

وقد حاول باحثون آخرون أن يمضوا خطوات كبيرة وراء الدكتور طه حسين ويجب ألا نحاول التقليل من شأن هذه الخطوات لأنهم جميعاً قد عنوا بهذا الجانب الذي أجمله ولم يفصله، جانب الصلة بين الشكل والمضمون الموحد في القصيدة الجاهلية مستعينين بمذاهب مختلفة، وطرق عديدة بحسب مصادر ثقافاتهم النقدية، ولعل الدكتور طه حسين قد تعمد أن يشير إلى الطريق ويترك للأجيال من بعده مواصلة السير، لأن الكشف عن جمال القصيدة الجاهلية لا يفي بإظهاره جهد باحث واحد، ولا جيل واحد وإنما تتضافر عليه جهود باحثين، وجهود أجيال متنوعة الثقافات والاهتمامات والرؤى.

من هؤلاء الباحثين الدكتور نوري حمودي القيسي الأستاذ بجامعة بغداد.

وفي دراسته جوانب إيجابية هامة فهو يذهب إلى أن وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية تأتي من خلال معاناة الشاعر للتجربة الشعورية حتى إذا توافرت للشاعر هذه التجربة، وتكاملت له عناصرها المؤثرة، انسابت العواطف بشكل متناسق، معبرة عن هذه التجربة بما يلائمها، راسمة له الأشكال الفنية التي يقوم عليها بناء القصيدة، وخاضعة للتقاليد التي التزم بها أو فرضت عليه، وهو يربط بين الشكل النهائي الذي تأخذه القصيدة وطبيعة الحياة التي يعيشها الشاعر ونمط التفكير الذي يساوره، وموافقة الذوق العام الذي يسمع هذا النتاج الشعري "ويرى أنه في ضوء هذه الحقائق يبرز العمل الفني، وتثبت أصوله، ويميز جيده من رديئه"[1].

ومعنى ذلك أنه يرى أن الوحدة في القصيدة الجاهلية تتأثر بمؤثرين:

المؤثر الذاتي الذي ينبع من التجربة الشعورية للشاعر.

والمؤثر الخارجي الذي يأتي من طبيعة الحياة وظروف البيئة والذوق العام.

ولكن الدكتور "القيسي" حين أخذ يطبق على النصوص لم يستطع أن يفرق بين التقاليد العامة التي يلتزم بها جميع الشعراء او غالبيتهم، وبين الخصائص المكونة للوحدة في كل نص على حدة، فهو لم يرجع إلى نص محدد، وإنما رصد ظواهر متكررة في نصوص عديدة، ولذلك ينص على أن "الشاعر الجاهلي كان يتحرك في نظم قصيدته وفق أسلوب مرسوم في ظل أشكال شعرية معروفة يحدد لها منذ بداية القصيدة ويرسم أبعادها".

ومن هذه الظواهر أو قل من هذه التقاليد العامة ظاهرة وصف الناقة، فإذا أراد الشاعر المديح وصف سرعة ناقته وشبهها تارة بالحمارة الوحشي وتارة بالثور الوحشي في صور ممتدة فسيحة يتابع فيها خصائص المشبه وحركته، ويضرب الناقد

1- الدكتور نوري حمودي القيسي –دراسات في الشعر الجاهلي بغداد 1972 صـ 45.

على ذلك الأمثلة بناقة زهير، وناقة الأعشى، وناقة لبيد، وناقة النابغة التي شبهها بالثور الوحشي الذي يصرع كلاب الصيد.

ومن الظواهر التي عدها الدكتور القيسي دليلاً على الوحدة تلك الصيغ التي يلجأ إليها الشعراء الجاهليون في محاولة الانتقال من غرض إلى غرض، وهي نفسها الصيغ التي ترى طائفة من النقاد أنها دليل على التفكك مثل "دع ذا" أو "عد عما ترى" أو "أذلك أم نزر المراتع" أو "أذلك أم عراقي شئيم" أو "أفتلك أم وحشية" ويرى الناقد أن هذه الصيغ تشكل الحلقة الوسطى في هذا البناء.

ومن الظواهر الرابطة بين أجزاء القصيدة في رأيه عبارة "بهذا شبهت ناقتي" أو ما يماثلها من العبارات. ويقوم برصدها في شعر النابغة والأعشى ولبيد.

ومنها "استخدام ما النافية المشبهة بليس" فالشاعر يذكر "ما" واسمها في بداية بيت ثم يستمر البيت ويتبعه بيت آخر، وقد تستمر الأبيات تسعاً ثم يعود إلى ذكر الخبر المرتبط بالباء الزائدة.

ويعد القيسي هذه التقاليد دليلاً على الوحدة والترابط في القصيدة ويتصور أن الوحدة في القصيدة تبدأ من البيت الأول، وتتشابك أجزاؤها بشكل متناسق، وترتيب منطقي سليم حتى تنتهي، ويرى أنها وحدة موضوعية مهيأة في ذهن الشاعر، ووحدة شعرية التزم بها، ووحدة عضوية اتحد فيها المضمون والشكل، وهذه الظواهر اللغوية إنما هي في نظر الدكتور القيسي وسائل لتحقيق هذه الوحدة، أو لتحقيق التماسك.

فبداية القصيدة بالوقوف على الطلل وسيلة تتداعى بها الأفكار في ذهن الشاعر بشكل مثير حتى يتمثلها تمثلاً صحيحاً فهو يحيط "هذا الموضوع بالعواطف المؤلمة، ويلفه بسياج من الضياع" ومثل ما يثيره موضوع الوقوف على الطلل يثيره الحديث عن الطيف وما يدور حوله من أفكار، وما يخلفه من مشاعر تصاحب هذا

الطيـف .. وكـذلك الحـديث عـن الشـيب ومـا يلازمـه مـن ذكريـات .. فهـذه الموضوعات (الوقوف على الطلل والطيف والشيب) تتشابه في الإثارة لأنها تتحدث عن الضياع" و"الشاعر يجد فيها خيوطاً يمسك بها ويستخدمها استخداماً موفقـاً" لأنه يصب من خلالها مشاعره .. حتى إذا فرغ منها وأراد الانتقال إلى حالـة الواقـع الذي يعيشه، والرحلة التي فرضت عليه لجأ إلى عبـارة "دع ذا" أو مـا يشـابهها .. واستخدام الشاعر للفعل "دع" يدل في نظر الدكتور القيسي عـلى تـرابط الحـديث، لأنه أتم جزءاً منه، وفرغ من لوحة شعرية مليئة بالصـور المثـيرة، وعلـم بـأن هـذه اللوحة انتهت من حيث الغرض الجزئي، ولكنها ظلـت متصـلة مـن حيـث البنـاء الكلي .. أما الحلقة الثانية فهي عبارة "أذلك أم نزر المراتع" أو مايشابهها فهي تشكل الحلقة الوسطى في البناء وهو حين يستخدم بعد الفعـل "دع" عبـارة "وخـل الهـم عنك بجسرة" فإن ذلك يعنـى أنـه بـدأ يضـع الخطـوط الأولى في اللوحـة الجديـدة المتصلة باللوحة الأولى اتصالاً وثيقاً، ويبدأ يرسم أبعـاد الناقـة الجسرـة ويمهـد لهـا بشكل دقيق ويعد لها اللوازم التي تحتاج إليهامن حيث السرعة والقوة والصلابة00 ولهذا وجدنا الحلقة الثانية التي تشد الصورة الأولى بالثانية تـبرز بشـكل صريـح في عبارة "أذلك أم" .. أو "أمثلك أم".

أما الحلقة الثالثة فتتمثـل في عبـارة بهـذه شـبهت "نـاقتي" ومـا يماثلهـا مـن العبارات التي يجد فيها الشاعر منفذاً يخلـص منـه إلى الممـدوح ليرسـم لـه صـورة المتاعب ويجسد له مشاق الرحلة.

أما الوسائل النحوية والبلاغية مثل استخدام ما النافية المشـبهة بلـيس فهـي وسائل أخرى للربط بين الأجزاء بشكل أوثق وهي في نظر القيسي دليل على تـرابط ذهني وإحساس شعري مدرك؛ لأن الشاعر الجـاهلي كـان يـدخل ضـمن اسـم مـا وخبرها صوراً عديدة وألواحاً فيها من الأشكال ما يقـوى صـورة الخـبر حتـى إذا انتهى من هذه الصور فاجأنا بالخبر بعد أن يسبق بالباء الزائدة مثل قول النابغة:

فما الفرات إذا جاشت غواربه ترمى أواذيه العبرين بالزبد

يمده كل واد مترع لجب فيه حطام من الينبوت والخضد

بظل من خوفه الملاح معتصماً بالخيزرانة بعد الأين والنجد

يوماً بأجود منه سيب نافلة ولا يحول عطاء اليوم دون غد

وقد اتسعت هذه الظاهرة بشكل واضح في شعر شعراء هذيل حتى إن أبا ذؤيبتتسع عنده آفاق الصورة بحيث تدخل فيها صورة الجبل الشاخص، والصقور الطائرة، واليعسوب النازل في المكان الواسع من الجبل، والذي يبعد بمسافة ثمانين قامة ويعرض لحديث العسل وتنقيته وجمعه وتصفيته.

ويرى الدكتور القيسي أن "هذه الظاهرة الأسلوبية في البناء توحي بقدرة الشاعر على تكوين التناسق الفني معنى وأسلوباً وبناء حتى يستغرق الأبيات الطويلة، وبعد أن يستوعب الفكرة ويبسط كل ما عنده من أفكار يعود إلى ذكر الخبر ليتم به المعنى. والشاعر كما أعتقد يعلم أن هذا الترابط الداخلي هو جزء من الترابط العام للهيكل الشعري القائم".

ويهتم الدكتور القيسي بأن ينبهنا إلى أن هذه العلامات لا تنفصل عن الألواح الشعرية التي تسبقها أو تعقبها، وإنما هي ألواح مترابطة وأجزاء مشدودة تنتظمها دواع أخرى، وتشدها لوازم شعرية معروفة.

ولا يدعى الدكتور القيسي أن هذه الأساليب اللفظية هي كل الحلقات التي يقوم عليها بناء القصيدة أو أن هذه الأشكال هي وحدها التي استخدمها الشاعر وإنما يعترف بأنها هي التي أتاحت له البحث فهناك صور وملامح يمكن لكل الدارسين الوقوف عليها[1].

1- المرجع السابق الصفحات من 45 إلى 67.

ومحاولة الدكتور القيسـي هذه الخطوة عملية في اكتشاف الوحدة في القصيدة الجاهلية لأنها تحاول أن تدلل على هذه الوحدة بما تلحظه في الشكل الخـارجي، وأن تـرى أثرهـا في الأسـاليب اللفظيـة أو بـالأحرى نـرى أثـر الأسـاليب اللفظيـة في تكونيها. وقد تطلب هذا منه جهداً في الملاحظـة والحصر ـ والاستقصـاء في قصـائد جاهلية عديدة، وشعراء مختلفين.

ولكن القصور في هذه الدراسة يأتي من عدم تمييزها بين الظواهر العامة التـي تنطبق على جميع القصائد الجاهليـة أو أكثرهـا، ويتبعهـا الشـعراء الجـاهليون وبـين الوحدة الفنية التي تستقل بها كل قصيدة على حدة، مـع أن الـدكتور قـد بـدأ بحثـه بمبدأ هام وهو مبدأ التجربة الشعورية، ودعانا إلى ان نبحث عن وحدة القصيدة من خلال هذه التجربة. وكان حرياً به أن ينقب عن هذه الوحدة في نماذج متكاملة كـأن يأتي بإحدى القصائد الطويلة، أو القصيرة، ويحللهـا تحلـيلاً يكشـف عـن وحـدتها الشعورية والموضوعية، وانعكاس هذه الوحدة في الشكل الفني من ألفـاظ وصـور ولوحات شعرية.

وقد حاولت دراسة الدكتور القيسـي أن تعكس الدليل على القائلين بتفكـك القصيدة الجاهلية فهم قد استدلوا على تفككها باستخدام الشعراء لهذه العبارات من مثل "دع ذا" أو "عد عن ذا" فجاء الدكتور القيسي ليرى أن أمثـال هـذه العبـارات وسائل لربط الحلقات الموضوعية، ويستطيع القائلون بالتفكك أن يردوا عليه قائلين بأن هذه العبارات ما هي إلا حيـل لفظيـة أو عـلى الأقـل وسـائل صـناعية جـاهزة يستغلها الشاعر لربط المعاني المتباعدة التي لا صلة بينها، بـدليل أن هـذه العبـارات عامة شائعة كأنها قوالب موضـوعة في إمكـان أي شـاعر أن يتناولهـا كلـما أعوزتـه الحاجة إلى الربط الخارجي.

الوحدة التي يتحدث عنها الجماليون هي الوحدة التي تدل على وجـود محـور واحد أو بؤرة شعورية واحدة تنبع منها القصيدة وتتنامى أبعادها أو تتدافع موجاتها

من مركزها وينعكس ذلك على الشكل انعكاساً واضحاً فلا يحتاج الشاعر معها إلى "حيل" أو قوالب لفظية جاهزة للربط بين المعاني فإذا شاء ناقد أو باحث أن يقول بأن القصيدة الجاهلية قد تحققت لها الوحدة فعليه أن يثبت ذلك من خلال هذا المفهوم، وأعتقد أن باحثاً لا يستطيع أن يبرهن عن ذلك إلا من خلال دراسة لنماذج متكاملة لا من خلال تتبع ظواهر عامة أو تقاليد يشترك فيها الشعراء جميعاً.

قد يقال هنا بأنني أفرض مفهوم الوحدة العضوية على قصائد لا ينطبق عليها هذا النوع من الوحدة وأنني يجب أن أكون أكثر مرونة فأوسع من نظرتي إلى مفهوم الوحدة، فمعلقة امرئ القيس على سبيل المثال لا تتحقق لها أركان الوحدة العضوية، وإن كان المتلقي يشعر بأن هناك انسجاماً بين أجزائها فهي إذن تملك نوعاً من الوحدة يناسبها، أو كما يرى الدكتور القيسي تقع الوحدة فيها على مقاطعها أو ألواحها التي تترابط فيما بينها بوسائل لفظية أو بعلاقات تتفاوت فيما بينها ونحن نلحظ أن "المعلقات" تكاد تخلو من تلك الروابط أو الأساليب التي يذكرها الدكتور القيسي، وإن كانت تشتمل على تلك الألواح فرأيه إذن لم يقم على استقراء دقيق. فمعلقة امرئ القيس مثلاً تبدأ بالبكاء على أطلال المحبوبة ثم تنتقل إلى الحديث عن المرأة، وهي ليست امرأة واحدة، فهناك فاطمة وهي تمثل المرأة المحورية التي شغف بها الشاعر وحرم من ودها، وهناك النساء الأخريات اللاتي يذكر لفاطمة مغامراته معهن بين فشل ونجاح، ثم يأتي مقطع وصف السيل الذي به تنتهي القصيدة، والشاعر لم يربط بين هذه اللوحات أو المقاطع بتلك الوسائل اللفظية التي يذكرها الدكتور القيسي.

ونستطيع هنا أن نرد على الاعتراض القائل بأننا نفرض مفهوم الوحدة على قصائد لا يتحقق لها شيء منه، بأنه لا مشاحة في الأسماء فالوحدة أنواع تتفاوت في مستوياتها ولكن إذا كانت هذه الوحدة تملك في داخلها قدراً كبيراً من التنوع الذي يترابط برباط نفسي داخلي كانت أخصب أنواع الوحدة وأعظمها تركيباً وتعقيداً فنياً

فإذا كشف تحليل هذا الرباط عن صراع داخلي يتلبس بتكوينات فينة كالتقابل والتشابه فإن القصيدة لا تكاد تختلف في وظيفتها عن أي عمل درامي يقوم على الصراع وإن بدت في هيئة غنائية، وهذا متوافر في كثير من الشعر الجاهلي، وفي مقدمته "المعلقات". ومادامت "معلقة" "امرئ القيس" تفقد تلك الوسائل اللفظية الخارجية لو صح أن يسمى هذا "فقداً" –فلا مناص لنا من البحث عن العلاقات الباطنية، أو النفسية التي تربط بين هذه اللوحات، فالوحدة لابد أن تنبع من التجربة الشعورية، أو من روح القصيدة الداخلي، ثم ينعكس هذا على البناء الخارجي، ويصوغ للقصيدة ألفاظها الخاصة، وبناءها المستقل.

وسوف أتخذ من هذه المعلقة نموذجاً أبرز من خلاله تحقق الوحدة الفنية، ووجود الباعث الجوهري أو الاتجاه المركزي الذي يضم أقسامها جميعاً.

الوحدة الفنية في معلقة امرئ القيس "نموذجاً"

ويكفينا للفحص عن الوحدة في معلقة امرئ القيس أن نلاحظ هيكل بنائها العام من الناحية المعنوية دون أن نأخذ في تحليلها بيتاً بيتاً حيث أن مثل هذا الاستقصاء يتطلب دراسة مستقلة في حد ذاته، ولكننا سوف نحاول الكشف عن أثر هذه الوحدة في مواقع معينة من البناء الخارجي والعلاقات الداخلية بين هذه المواقع.

والسؤال الذي يفرض نفسه هو: ما التجربة التي تعبر عنها معلقة امرئ القيس والتي جاء بناء القصيدة انعكاساً لها؟

إن القارئ لشعر امرئ القيس عموماً، ومعلقته على وجه الخصوص يلمح تفاعلاً بين تيارين نفسيين متعارضين. فهناك الحيوية الطاغية، والرغبة في اقتناص متع الحياة متمثلة في "المرأة" و"الصيد" خاصة على ظهر الجواد، و"مشاهدة الطبيعة" كمشهد السيل العارم، وما يعبر عنه تدفق، وهناك الحرمان أو الشعور

بالفقد والفناء، المتمثل في رحيل الحبيبة وإعراضها، والعقبات التي تعترض طريق مغامراته،ثم هذا الليل الجاثم بهمومه الغامضة وآلامه التي لا تكاد تنقضي، وقد تفرع من الصراع والتفاعل في وقت واحد بين هذين التيارين المتقابلين تيارات أخرى فرعية تشابكت مؤكدة هذا الصراع الأصلي ومضاعفة لحدته.

وقد يبدو هذا التشابك بين التيارين الأصليين والتيارات الفرعية محيراً للناقد إذا لم يستطع حل (المتاهة) فيحسب أن القصيدة مفككة لا تجمعها وحدة.

وعلى الرغم من أننا يجب أن نكون على حذر في ملاحظتنا لهذه التيارات الداخلية في القصيدة فلا نخلط بين الدراسات النفسية والنقد فهناك أسئلة تحتمها الدراسة النقدية، وهي ترمى إلى محاولة الكشف عن حقيقة امرئ القيس وأسباب شعوره بالحرمان، وهل كان ذلك يرجع إلى قصوره الجنسي كما ذهبت بعض الدراسات؟ أو كان يرجع إلى ظروفه العائلية المضطربة؟ وهل كانت مغامراته النسائية حقيقة أو كانت نوعاً من التعويض الخيالي؟

وهل هي حقيقة ما يرويه الرواة من أن أباه الملك حجراً قد طرده أو أمر أحد رجاله بقتله لتشبيبه بزوجه أو بجاريته؟

لا شك أن تلك الأخبار تفيدنا في فهم مدلولات فنية معينة، ولكننا يجب ألا نسرف فنبني عليها أحكاماً وتأويلات تبعد بنا عن الهدف الجمالي الذي ننشده.

ومن الأخبار الهامة التي تصور حياة امرئ القيس وتتصل بحكمنا النقدي على المعلقة وتحديد وقتها الزمني من حياة الشاعر ما يرويه أبو الفرج من "أن امرأ القيس كان يصحب أخلاط العرب وشذاذهم ويسير متنقلاً في البوادي والوديان فإذا صادف غديراً أو روضة أو موضع صيد أقام فيه فذبح لمن معه في كل يوم،

وخرج إلى الصيد، فتصيد ثم عاد فأكل وأكلوا، وشرب الخمر وسقاهم، وغنته قيانه، ولا يزال حتى ينفد ماء الغدير، ثم ينتقل عنه إلى غيره"(1).

كان هذا هو أسلوب حياته حتى بلغه مقتل أبيه بعد ثورة الثائرين عليه، فأخذت حياته تتحول تحولاً أخر حتى انتهى به الأمر إلى الموت، وهنا نلحظ أن المعلقة ليس فيها أثر لهذا القسم الثاني من حياته، حيث لا حديث فيها عن الثأر أو غيره من ألوان الصراع القبلي، فهي إذن من نتاج المرحلة الزمنية الأولى، تلك التي كان يعيش فيها للهو والمتعة مع شذاذ القبائل بعيداعنً أبيه.

إذن ما سبب هذا الهم المقيم الذي يصوره مقطع الليل في المعلقة؟

وهنا نلحظ أن القصيدة بدءا من هذا المقطع تأخذ في حديث آخر مختلف عن الحديث السابق الذي تصوره القصيدة بداية من البيت الأول إلى نهاية البيت الثالث والأربعين.

فالقسم الأول يبدو حديثاً متماسكاً متصلاً حتى يأتي الحديث عن الليل مفاجئاً غير متصل في ظاهر الأمر باتجاه الأبيات السابقة.

لابد إذن من محاولة للتفسير تعتمد على الشقين النفسي والفني في وقت واحد والسؤال الذي يفرض نفسه تلقائياً هو:

ما العلاقة الجوهرية بين القسمين؟

لابد إذن من الرجوع إلى القسم الأول لنرى كيف تسلسل البناء فيه.

واول ما نلحظه أن الأبيات الثلاثة الأولى تمثل المقدمة الكلية المعهودة في الشعر الجاهلي. ولكننا لا ننظر إليها هنا على أنها ظاهرة عامة، وإنما نحدها بحدود التجربة الخاصة، فالشاعر هنا يأمر صاحبيه بالوقوف ليشتركوا جميعاً في البكاء على الماضي ويحدد لنا المكان تحديداً دقيقاً، بل يحدد لنا حركة الرياح من جنوب وشمال،

1- الأصفهاني –أبوالفرج_ الأغاني (تونس) و (بيروت) 1983 المجلد التاسع صـ 86.

ويقول في جملة خاطفة عجيبة: "إن الدار لم يعف رسمها" على غير المعهود في كلام شعراء ذلك العصر. مع أنه يذكر في البيت السادس بعد ذلك أن "الرسم دارس"!! وقد حار الشارحون امام هذه العبارة وأفضل آرائهم في تفسير ذلك عندي هو الرأي القائل بأن الشاعر يراها ماثلة في قلبه، لم يعف رسمها من خياله، وكأنه يرى ذكرياته مغالبة عوامل الفناء والدثور، وإن كانت قد محيت في الواقع بفعل الطبيعة، ومرور الزمان:

قفا نبك من ذكرى حبيب منزل　　بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضع فالمقراة لم يعف رسمها　　لما نسجتها من جنوب وشمال

ترى بعر الآرام في عرصاتها　　وقيعانها، كأنه حب فلفل

ها هي ذي الدار التي كانت عامرة قد استولى عليها الخراب، فبعد أن كانت آهلة مأنوسة صارت مأوى للآرام فلا ترى في ساحاتها إلا بعر تلك الآرام متناثراً كأنه حب فلفل. هذه اللوحة ليس فيها إلا جو من السكون والجمود، ربما كانت هناك حركة تأتي من الفعل "نسجتها" ومن ذكر "الآرام ولكنها لا حياة فيها1 هي حركة صامتة خالية من الشعور، فالرياح تنسج الفناء. و"الآرام كانت موجودة ولكنها ذهبت، ولم تترك إلا بعرها يملأ العرصات والقيعان بعد أن كانت ممتلئة بالحياة والري والخصوبة، وتشبيه بعر الآرام بحب الفلفل ليس مجرد تشبيه مادي بمادي وإنما هو يعكس دلالة شعورية لأن حب الفلفل ليس من النباتات التي تهواها النفس، وإنما هو كثير متلاصق لا خير فيه ولا جمال.

هذا هو الواقع الحالي الذي يثير ذكرى الماضي الحبيب، وماضي المنزل الذي كان عامراً بأهله، وكانت الحبيبة من بينهم.

1- د كمال أبو ديب –نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر الجاهلي –معلقة امرئ القيس (الرؤية الشبقية) فصول المجلد الرابع العدد الثاني يناير 1984 وكذلك كتابه "الرؤية المقنعة".

تأتي بعد هذه المقدمة مباشرة شريحة أخرى من ثلاثة أبيات أيضاً، ويركز البيت الأول منها على لحظة معينة من هذا الماضي، لحظة حادة، وهي لحظة الرحيل، وما احتوى الشاعر فيها من أسى ويأس حتى كأنه ناقف حنظل –ونلحظ ما في كلمة "حنظل" من تذكير بالمرارة– ثم يستعيد ما كان من أصحابه السابقين من مواساة له آنذاك وهم يقولون له: "لا تهلك أسى وتجمل"، ولكنه لا يجد شفاءه إلا في البكاء، وما البكاء بنافع عند هذا الرسم الدارس:

كأني غداة البين يوم تحملوا　　　لدى سمرات الحي ناقف حنظل

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم　　　يقولون لا تهلك أسى وتجمل

وإن شفائي عبرة مهراقة　　　فهل عند رسم دارس من عول

ألسنا نرى هنا هذا الامتزاج بين الماضي والواقع؟ إنه يصف الواقع الذي يعيد إليه ذكرى الماضي ثم يعود إلى الواقع مرة أخرى ثم يعود إلى الماضي[1] فيوغل فيه ايغالاً أبعد في الأبيات الثلاثة التالية أي الأبيات من السابع إلى التاسع متذكراً مواقف الفشل المشابهة :

كد أبك من أم الحويرث قبلها　　　وجارتها أم الرباب بمأسل

إذا قامتا تضوع المسك منهما　　　نسيم الصبا جاءت برياً لقرنفل

ففاضت دموع العين مني بابة　　　على النحر حتى بل دمعي محملي

فلنحظ التدرج مرة أخرى، واقع يذكر بماض خافت مبهم، والشاعر يستعيد لحظة معينة أليمة حادة من هذا الماضي هي لحظة الفراق يعود بعدها إلى الواقع المؤلم، فيثير هذا التردد في نفسه ذكرى ماض أبعد من الماضي الأول، وهو شبيه به في الألم النفسي، وإن كانت تصحبه متعة حسية، فأم الحويرث وأم الرباب لم

1- يقسم الدكتور أبو ديب الزمن الماضي إلى أزمنة هي 1،2، 3، 4، 5، 6 أي ست ازمنة من الماضي تتداخل وتختلف في اثارتها لحدة التوتر (المرجع السابق).

يلق منهما خيراً مما لقى من صاحبته التي كانت تسكن الديار وهو لا يذكر مـنهما إلا ذلك الريح الطيب الذي كان يفغم أنفه إذا قامتا، فهما يتضوع المسـك مـنهما شـبيهاً بنسيم الصبا إذا جاءت بعرف القرنفل، ولكن حاله بعدهما شبيه بحالـه الآن (بكـاء غامر، وحزن مقيم)، وكأنما يرد الشاعر عـلى أصـحابه الـذين نصـحوه قـائلين "لا تهلك أسى وتجمل" فهو يقـول لهـم: إن حاجتـه إلى البكـاء في مثـل هـذه المواقـف تلقائية، فهو يستجيب للموقف استجابة عاطفيـة وجدانيـة لا يحكـم فيهـا الرويـة والعقل وهذا ما يدل عليه حرف الفاء في قوله "ففاضت دموع العين مني صـبابة" أي أنني أبكي الآن مع علمي بأن البكاء لا يجدى كما بكيت مـن قبـل حـين لم أجـد حظاً من الوصال عند أم الحويرث وأم الرباب.

هذا الشاعر الذي لا يتحدث عن امـرأة واحـدة، وإنـما يـرى أمـراً عاديـاً أن يتحدث عن نساء متعددات، ولا يفرق بين أن يتحدث عـن فشـله أو عـن فـوزه في مغامراته إنما هو شاعر عصبي المزاج، يطلب المتعة الحسية.

فليوغل في الماضي إيغالاً أكبر، وليمض إلى مرحلة أبعد، لعله يستعيد ذكـرى سعيدة هنيئة ترطب ذلك الجفاف الذي احتواه، أو تومض بالبهجـة في ذلـك الجـو القاتم الذي أحاط به الفشل المتكرر، والخيبة الملازمة.

ولذلك تأتي الأبيات من العاشر حتى السابع عشر مستعيدة لـذكرى زمـن مفعم بالملذات، وهي تأخذ في التدرج والارتفاع حتى تبلغ قمة الارتـواء والشـعور بالبهجة في نهايتها:

ألا رب يـوم لكـم مـنهن صـالح	**ولا سـيما يـوم بـدارة جلجـل**
ويـوم عقـرت للعـذارى مطيتـي	**عجبـا مـن كورهـا المتحمـل فيـا**
ألا رب يـوم لكـم مـنهن صـالح	**ولا سـيما يـوم بـدارة جلجـل**
ويـوم دخلـت الخـدر خـدر عنيـزة	**فقالـت: لـك الـويلات إنـك مـرجلى**

تقــول وقــد مــال الغبــيط بنــا معــا	عقــرت بعــيري يــا امــرأ القــيس فــانزل
فقلــت لهــا ســيري وأرخــى زمامــه	ولا تبعـــــديني مـــــن جنـــــاك المعلـــــل
فمثلــك حــبلى قــد طرقــت مرضــع	فألهيتهـــــا عـــــن ذي تمـــــائم محـــــول
إذا ما بكى من خلفها انصــرفت لــه	بشـــــق وتحتـــــي شـــــقها لم يحـــــول

إنها تبدأ بأداة الاستفتاح "ألا" لينبه إلى حالة جديدة تختلف عن قتامة الحالات السابقة، ولكنه يضع بجوارها أداة التقليل "رب" فيدل دلالة قاطعة على أنه يفتش وينقب في أغوار الماضي بحثاً عن ذكرى لحظة ممتعة كان فيها فوز وانتصار مع النساء، لقد تذكر يوماً من الأيام، ولكنه لا يصفه أولاً بأكثر من أنه يوم "صالح". إن هذا الوصف لا يحمل شحنة قوية من الانفعال. فهو ليس يوماً رائعاً، أو يوماً شديد البهجة، على أية حال يرينا كم كان الماضي مليئاً بمواقف الإحباط التي أفسدت عليه أمانيه. فها هو ذا يوم يختلف عنها، ومع ذلك فقد أخذت مشاعره ترتفع رويداً بمزيد من التحديد، مستعملاً أسلوب التخصيص "لا سيما" محدداً المكان الذي صادف فيه لذاته، وهو "دارة جلجل"، وهذا اليوم هو اليوم الذي يذكره الرواة في تقديمهم للمعلقة، ويجعلونه سبباً في قولها، ولست أوافقهم في أنه يمثل محورها إن كانوا يعنون ذلك بذكرهم إياه في التقديم. إنما هو يمثل لحظة من لحظات البهجة يستعيدها الشاعر.

تُرى هل كان يوم دارة جلجل هو نفسه يوم عقر للعذارى مطيته، ويوم دخل الخدر خدر عنيزة؟ هذا ما تدل عليه القصة التي يرويها الرواة في تقديم المعلقة وإذا كان ذلك صحيحاً فما معنى العطف بالواو في البيت الحادي عشر "ويوم عقرت للعذارى مطيتى" والبيت الثالث عشر "ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة"؟

وفي رأيي أن اليوم هو في الحقيقة يوم واحد. ولكن هذا العطف بالواو يوحي بالتجدد وكأن لكل لذة من اللذات يوما مستقلا ينفرد بها.

قد يقال إن عقر المطية ليس فيه لذة في حد ذاته، ولكن المتأمل في المشـهد كلـه يراه مشهداً فطرياً بـدائياً بجوانبـه المختلفـة، فهـا هـي ذي صـورة العـذارى حـول الذبيحة، وقد كن منذ لحظات عرايا، وكن يستنكرن فعله، ولكـن هـاهن أولاء قـد أحطن به، وها هو ذا يقدم إليهن مطية قد سال دمها وهن حولها "يـرتمين" بلحمهـا الوفير، وشحمها الناعم، انظر "يرتمين" لا "يأكلن" أنه مرح يأخذ الـنفس والبـدن معاً، وأنها نشوة عارمة تتفجر، وقد جمعت الصورة بين اللون والحركـة والصـوت، والملمس والوقت فهي جياشة بالحياة، ومشاعر البهجة.

وتأتي الصورة التالية أشد تركيزاً وإمعانـاً، وتوجهـاً إلى اللـذة، ولكنهـا لـذة محاطة بالتمنع فلم تبلغ غاية إشباعها الحسي. ها هـو ذا الشـاعر يقـترب مـن عنيـزة ويشاركها مطيتها، ويدخل خدرها محاولاً تقبيلها، وهي تمتنـع عليهـا قائلـة: "لـك الويلات إنك مرجلي"، وتطلب منه أن ينزل فقد عقر بعيرها، ولكنه لا يطلب منهـا إلا أن "ترخى زمامه" وقد يكون "إرخاء الزمـام" هنـا رمـزاً لفظيـاً يلمـح بطلـب التواصل الجسدي[1] خاصة أن يضرب لها المثل في البيـت التـالي بمـن تمتـع بهـن مـن النساء متعة كاملة، ولكنه حينما يصرح يكتفي بالإعلان عن رغبتـه في تقبيلهـا "ولا تبعديني من جناك المعلل". والتقبيل قد يكون تمهيداً لما يريد، ولكن هل استجابت؟ ليس في النص ما يدل على ذلك.

ثم تأتي قمـة استحضـار ذكريـات اللـذة الحسـية في البيتـين السـادس عشرـ والسابع عشر وفي هذين البيتين إيغال أبعد في الماضي، فهو أولاً يستعيد الحـوار بينـه وبين عنيزة، وفي هذا الحوار يضرب لها المثل بامرأتين أخريين يقول أنـه سـبق لـه أن تمتع بهما تمتعاً كاملاً كانت إحداهما حبلى وكانت الأخرى مرضعاً، وكأنما كان وليـد المرضع ينافسه فيها حتى إن جسدها قد انشق إلى شقين!! هذه هي الذروة التي ليس بعدها مزيد.

1- المرجع السابق.

وفجأة تتلاشى تلك الذكريات ويعود الشاعر إلى تذكر التمنع والصدود والحرمان في الأبيات من الثامن عشر حتى الثاني والعشرين:

-ويوماً على ظهر الكثيب تعذرت	**على وآلت حلفة لم تحلل**
2-أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل	**وإن كنت قد أزمعت صرمى فأجملى**
3-أغرك منى أن حبك قاتلي	**وأنك مهما تأمرى القلب يفعل**
4-وإن تك قد ساءتك منى	**خليقة فسلى ثيابي من ثيابك تنسل**
5-وما ذرفت عيناك إلا لتضربي	**بسهميك في أعشار قلب مقتل**

فهذا يوم من الماضي، ولكنه ارتداد إلى الحاضر، إنه يوم أن "تعذرت" عليه المحبوبة فآلت حلفة لم تحلل". فمن هذه التي تمنعت عليه؟

أهى "عنيزة" التي كان يحدثها من قليل؟ أم هي فاطمة التي سوف يبدأ في الحديث إليها في البيت التالي؟ قال قوم من الشراح: إنها واحدة اسمها "فاطمة" ولقبها "عنيزة" ويذهب هؤلاء أيضاً إلى أنها هي "المرضع"، ولكننا لو أخذنا بهذا التفسير لاختل السياق اختلالاً بينا، لأنه إنما كان يفخر عند عنيزة بفوزه السابق مع "الحبلى" ومع "المرضع" ليغريها بالاستجابة أو ليغيظها، فلابد أن يكون كلتاهما غير عنيزة.

بقى أن نسأل: هل كانت عنيزة هي فاطمة؟ يبدو لي أن ذلك مستقيم. فلامانع أن تكون "عنيزة" التي شاركها مطيتها، وحاول تقبيلها في "خدرها" وكانت تصده، هي نفسها التي تعذرت عليه، وآلت حلفة وثيقة أن تعرض عنه فيرى أن ذلك تدلل منها، أو يرى فيه إذلالاً لكرامته، وقد حاول أن يدفع الآلم الذي يجده من هذا الصدود بنبرة كبرياء تتمثل في تلك الأساليب الإنشائية المتوالية التي تجمع بين النداء والطلب والاستفهام المتعجب، وكلها يحاول من خلالها إظهار أنها قد غرت

بما أبداه من حب وخضوع فحسبت أنه سوف يمضي على هـذا الشـوط أبـداً، فهـو يقول إنه قادر على الإعراض عنها، والظفر بغيرها ولو كانت بيضـة خـدر، لا يـرام خباؤها، ومع ذلك فهو يعترف بتأثير فاطمة الشـديد عليـه، فـما ذرفـت عيناهـا إلا لتضرب بسهميها في قلبه المقتل..

وتتكفل الأبيات من الثالث والعشـرين حتـى الواحـد والأربعـين بتصـوير فوزه "ببيضة الخدر التي لا يرام خباؤها"

1- وبيضـــة خـــدر لا يـــرام خباؤهـــا	تمتعـــت مـــن لهوبهـــا غـــير معجـــل
2- فجـاوزت أحراسـاً إليهـا ومعشـــرا	عـــلى حراصـاً لـــو يســـرون مقـــتلي
3- إذا مـا الثريـا في السـماء تعرضـت	تعـــرض أثنـــاء الوشـــاح المفصـــل
4- فجئـت وقـد نضـت لنـوم ثيابهـا	لـــدى الســـتر إلا لبســـة المتفضـــل
5- فقالـــت: يمـــين الله مالـــك حيلـــة	ومـــا إن أرى عنـــك الغوايـــة تـــنجلى
6-خرجـت بهـا أمشـــي تجـر وراءنـا	عـــلى أثرينـــا ذيـــل مـــرط مرحـــل
7- فلـما أجزنـا سـاحة الحـي وانتحـي	بنـا بطـن خبـت ذي حقـاف عقنقـل
8- هصـــرت بفـــودي رأســـها فتمايلـــت	عـــلى هضـــيم الكشـــح ريَّـــا المخلخـــل
9 - مهفهفـــة بيضـــاء غـــير مفاضـــة	ترائبهـــا مصـــقولة كالســـجنجل
10-كبكـــر المقانـــاة البيـــاض بصـــفرة	غـــذاها نمـــير المـــاء غـــير المحلـــل
11- تصـد وتبـدي عـن أسـيل وتتقـي	بنـــاظرة مـــن وحـــش وجـــرة مطفـــل
12- وجيـد كجيـد الـرئم لـيس بفـاحش	إذا هـــي نصـــته ولا بمعطـــل
13- وفـرع يـزين المـتن أسـود فـاحم	أثيـــث كقنـــو النخلـــة المتعثكـــل
14- غـدائرها مستشـــزرات إلى العـــلا	تضـــل العقـــاص في مثنـــى ومرســـل

15- وكشح لطيف كالجديل مخصر	وساق كأنبوب السقى المذلل
16- وتضحى فتيت المسك فوق فراشها	نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل
17- وتعطو برخص غير شثن كأنه	أساريع ظبي أو مساويك إسحل
18- تضيء الظلام بالعشاء كأنها	منارة ممسى راهب متبتل
19- إلى مثلها يرنو الحليم صبابة إذا	ما اسبكرت بين درع ومجول

تبدو القصة وكأنها نوع من الانتقام أو محاولة التعويض، وربما تكون حقيقية أو تكون متخيلة، ولكنها على أية حال تنسجم مع السياق من الناحية النفسية، فهي محاولة لإعادة التوازن، ويبدو "التعويض" قوياً وافياً في الحديث عن الفوز بالمرأة "المصونة" على الرغم من وجود العقبات المتمثلة في الحراس، والمعشر الحراص على قتله.

وفي القصة جوانب فنية لا نطيل الوقوف عندها لأن هدفنا هو الخطوط العامة التي تثبت وحدة البناء، غير أننا لا نستطيع أن نغفل هذا التسلسل في أحداث القصة فهو يصف العقبات، ويحدد وقت المغامرة (إذا ما الثريا في السماء تعرضت ..." بل هو يزيد التحديد دقة حين يذكر أنه جاءها وقد تهيأت للنوم فلا ترتدي إلا لبسة المتفضل". ويبرز أثر المفاجأة عليها حيث نهرته بعبارة لائمة،ولكنها تحمل في باطنها الاستجابة، وتنبئ عن المطاوعة، ولذلك لا يذكر الشاعر رداً منه على قولها إلا ذلك الرد العملي: **"خرجت بها أمشي........"**

ويصف المكان الذي انتهيا إليه خارج ساحة الحي بعيداً عن عيون الرقباء، ولكننا نلحظ أنه لا يمعن هنا في تصوير اللذة الجسدية كما فعل في قصته مع الحبلى والمرضع، وإنما يستعيض عنه بتصوير جمال هذه المرأة تصويراً حسياً، وهو تصوير في أغلبه ساكن، وكأنما هو رسام يرسم منظراً لامرأة من جوانب متعددة، ويلاحظ تكوينها من أعلاها إلى أسفلها، وليس في هذا التصوير من الحركة إلا ما تدل عليه

الأفعال "فتمايلت" "وإذا هي نصته" و"تعطو" وكل من هذه الأفعال هو في حقيقته وسيلة لتصوير التكوين الساكن فالأول لتصوير رهافة الخصر والثاني اعتدال العنق، والثالث لتصوير نعومة الأصابع ودقتها، وهو لا يكتفي بهذا التكوين بل يعلله بالنعمة التي نشأت فيها فهي "نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل" ويجمل وصفها في البيتين الأخيرين من الوحدة وهما البيتان الأربعون والحادي والأربعون مدللاًعلى أن صاحبة مثل هذا الجمال جديرة بأن تقتحم من أجلها الأهوال، وتهون المخاطر،فللجانب الوصفي هنا دوره في بناء القصة، وللقصة نفسها دورها في الترابط النفسي بين الوحدات أو المواقف.

ومع ذلك فإنه يعود إلى "فاطمة" مؤكداً على أنه بالرغم من ظفره بهذه المرأة الحسناء "بيضة الخدر التي لا يرام خباؤها" لايزال باقياً على عهده من حب فاطمة:

1 -تسلت عمايات الرجال عن الصبا وليس فؤادي عن هواك بمنسل

2 -ألا رب خصم فيك ألوى رددته نصيح على تعذاله غير مؤتل

فإذا كان غيره من الرجال قد تسلوا عن ذكريات الصبا وعماياته فإن فؤاده مقيم على حب فاطمة لا ينسلى عنه، وهو كذلك لا يبالي بقول العاذلين، ولا نصح الناصحين الذين يخالفونه رأيه في بقائه على هذا الحب، بل هو يردهم رداً عنيفاً قوياً على الرغم من إلحاحهم واجتهادهم في النصح. وبهذين البيتين يختم القسم الأول من مطولته.

يطالعنا القسم الثاني بدءاً من البيت الرابع والأربعين بخمسة أبيات تدور حول تصوير الليل الطويل ومعاناته فيه، يليه مقطع آخر لا يجمع عليه كل الرواة بل ينكره كثير منهم وينسبونه إلى شاعر من شعراء الصعاليك هو "تأبط شراً" وهذا المقطع مكون من أربعة أبيات وتدور حول الذئب ثم يأتي مقطع الغدو إلى الصيد ووصف الجواد بدءاً من البيت الثالث والخمسين حتى البيت السبعين أي في ثمانية

عشر بيتاً ثم يأتي في الختام مقطع السيل بدءاً من البيت الواحد والسبعين حتى البيت الثاني والثمانين وهو نهاية القصيدة أي في اثنى عشر بيتاً.

والنظرة الأولى إلى تكوين أجزاء القسم الثاني ثم إلى علاقته بالقسم الأول تكاد تقطع بالتعددية التي لا وحدة فيها، ولا رابطة بين أجزائها، وكأن كل مقطع من المقاطع قصيدة مستقلة ولا نجد هنا تلك الوسائل اللغوية او الحيل الفنية التي يذكرها الشعراء في قصائد أخرى مثل "دع ذا" و"عدعن ذا" وهي الحيل التي تعلق بها النقاد قدامى ومحدثون لإثبات الترابط الشكلي أو براعة الانتقال من حديث إلى حديث.

لابد لنا هنا من وقفة تأملية نعيد فيها النظر إلى التيارات الشعورية التي كانت تموج بها نفس الشاعر في المقاطع السابقة لنرى كيف تأتي له أن ينتقل هذه النقلة، بل هذه النقلات المختلفات؟

ونحن هنا أمام ثلاثة فروض:

الفرض الأول: أن الشاعر نظم مقاطع القسم الثاني في أوقات لاحقة ولم يكن منه إلا أنه جرى على الوزن والقافية اللذين نظم فيهما القسم الأول فهي قصائد أخرى وإن اتحدت جميعاً في الوزن والقافية، ولكنه ضمها أو ضمها الرواة إلى القصيدة الأولى.

الفرض الثاني: أن هذه المقاطع من صنع الرواة أو من إضافة الوضاعين وقد تكون من شعر شعراء آخرين، ونسبها هؤلاء الرواة إلى امرئ القيس لتشابهها مع قصيدته في الوزن والقافية.

الفرض الثالث: أن هناك علاقة باطنية خفية لا تتضح للوهلة الأولى، وهذه العلاقة هي التي تربط بين هذه المقاطع وتوحدها جميعاً، وإن بدت مقاطع متعددة في مضمونها، وإذا كان ذلك الفرض صحيحاً. فما هذه العلاقة؟

وربما قيل إن هذه الفروض الثلاثة مبنية على الاعتقاد بفكرة الوحدة، والأولى ترك بحث القضية لأن القصيدة الغنائية لا تشترط فيها هذه الوحدة بل هي خواطر ومشاعر تعكسها النفس، دون أن تلتزم بخطة فنية كالملحمة والمسرحية. وهذا القول هو ما نعمل على إظهار فساده وبطلانه، وقد سبق أن ناقشناه من الناحية النظرية. ومناقشة الفروض الثلاثة هنا هو ما يعيننا على إثبات بطلانه عملياً ومن خلال الواقع الشعري.

فأما عن الفرض الأول فإنه يحمل في داخله فرضين مختلفين أحدهما يفترض أن القسم الثاني نظم في وقت مختلف عن نظم القسم الأول، وأن مقاطعه كذلك قد نظمت في أوقات متباعدة، والآخر يفترض أن مقاطع القسم الثاني قصائد متفرقة أما مسألة اختلاف الوقت فهي مسألة لا قيمة لها في مناقشة الوحدة في الأعمال الفنية لأن أكثر الأعمال الفنية حتى ما كان منها شديد الإحكام من حيث الوحدة والتصميم الهندسي قد استغرقت من مبدعيها أوقاتاً طويلة متفرقة سواء أكانت هذه الأعمال شعرية أم نثرية بل سواء أكانت أدبية لغوية أم كانت نحتاً أم رسماً أم موسيقاً. فاختلاف الوقت لا يطعن في الوحدة، ولا يتخذ دليلاً أو علة يعلل بها ما يرى في عمل فني من تشتت أو بعثرة أن صح أن يوصف مثل هذا العمل بأنه فني.

وأما احتمال أنها قصائد متفرقة فإن هذا هو أول ما يوهم به اختلاف موضوع الأبيات من حيث ظاهر الأمر. ولكن السياق اللفظي الذي تدل عليه الهيئات النحوية للتركيب يمنع هذا الاحتمال فنحن نلحظ أن مقطع الليل يبدأ بالواو التي تسمى بواو "رُبَّ" وتأتي بعده كلمة "ليل" نكرة، وكأنما يأتي هذا البيت من حيث التركيب النحوي جزءاً لاحقاً بالبيت الذي ختم به القسم الأول حتى إننا يمكن أن نراه في المقطع التالي أما مقطع الصيد فهو مبدوء بواو أخرى قد تكون عاطفة، وقد تكون للقسم ولكنها على أيه حال رابطة لغوية لا يمكن أن يتصور مع وجودها أن المقطع قصيدة جديدة ينشئها الشاعر.

ولكن مقطع السيل هو الذي يبدأ بنداء للصاحب يدعوه إلى المشاركة في رؤية البرق والسحاب فيمكن الاحتمال بأنه قصيدة مستقلة، ولكننا نرى أن الرابطة اللغوية وإن كانت غير موجودة هنا فإن الرباط المعنوي بين مقطع السيل ومقطع الصيد والجواد رباط أقوى من أن يدعونا إلى افتراض التفكك بين المقطعين، فالخروج للصيد على ظهر الجواد تلازمه تلك المشاهد الطبيعية وتقترن به، إنها الرحلة بكل مشاهدها بين البوادي والوديان وقمم الجبال.

فالفرض الأول باحتماليه فرض غير صحيح.

وأما عن الفرض الثاني، وهو أن هذه المقاطع من صنع الرواة. وأنها أضيفت في عصور متأخرة عن عصر الشاعر فإنني أرجح أن هذا الاحتمال صحيح في مقطع الذئب بل أكاد أقطع بذلك، وقد ذهبت طائفة من الرواة كما قلت آنفاً إلى أن هذا المقطع لشاعر الصعال

يك "تأبط شراً" وفيه يقول:

وقربة أقوام جعلت عصامها	**على كاهل مني ذلول مرحل**
وواد كجوف العير قفر قطعته	**به الذئب يعوى كالخليع المعيل**
فقلت له لما عوى إن شأننا	**قليل الغنى إن كنت لما تمول**
كلانا إذا ما نال شيئاً أفاته	**ومن يحترث حرثى وحرثك يهزل**

وأنا أوافق هؤلاء الرواة خاصة إذا فهمنا "القربة" على معناها الحقيقي لا المجازى، فقد كان "تأبط شراً" هو الذي يقوم بأمر جماعة الصعاليك الذين يغزون معه، وينهبون، حتى إنهم كانوا يسمونه "بأم العيال" وليس من شأن امرئ القيس طالب الملذات والشهوات الجسدية أن يجعل على كاهله "قربة أقوام" وليس هو الذي ينهب كما ينهب الذئب ثم لا يبقى شيئاً مما ينهبه، فلم يعرف عنه أنه كان يغزو

الأحياء لينهب أموالها، وإن كان يطلب نساءها، ويغامر للفوز بالحسان منهن كما يقول.

فسياق الأبيات وموقعها لا يستقيم في رأيي ومزاج امرئ القيس، وليست لغتها التي هي أقرب إلى التجريد والمعنويات منها إلى التصوير المادي الحسي- بلغة امرئ القيس التي نعهدها في سائر مقاطع المعلقة، والفرق شديد بين لغتها ولغة مقطع الليل الذي قبلها، ومقطع الصيد والجواد الذي بعدها، فعلى كل من المقطعين السابق واللاحق تسيطر اللغة الحسية، كما أننا نلحظ أن مقطع الصيد يبدأ بالفعل "أغتدى" والاغتداء يأتي بعد الليل الطويل فكأنه محاولة من الشاعر للخروج والانطلاق نفسياً ومادياً من هذا الليل الذي كان يحيط به،لكل هذه الأسباب أراني أذهب مذهب الرواة القائلين بأن أبيات الذئب ليست لامرئ القيس، وأن الرواة الذين لم يدققوا أو الذين كانوا ينحلون الشعر لغير قائله هم الذين ألحقوها بالمعلقة.

أما المقاطع الأخرى فالقول بأنها ليست من نظم امرئ القيس، وأنها مما أضافه الرواة قول يأباه المتمرسون بشعر امرئ القيس، العارفون طبيعة فنه التصويري، ومعجمه اللغوي، فالليل مثلاً يرخى سدوله، ثم يتحول إلى جمل يتمطى بصلبه، ويرادف أعجازاً، ويثقل بكلكله على صدر الشاعر، هذه الحدة في التصوير هي من سمات امرئ القيس المتدفق المشاعر الوثاب الخيال وكذلك نرى طبيعة التصوير في مقطع الصيد والجواد، فالحصان مندفع كأنه الصخرة الهائلة دحرجها السيل من قمة الجبل، والحصان يجيش حميه كأن اهتزامه غلى مرجل، حتى وهو ساكن وقد بدا متكامل الخلق، رائع الصورة ولا ينسى الشاعر أن يظهر استمتاعه برؤية دماء الصيد على نحره كأنها فيها تبعثه من بهجة إلى نفسه عصارة حناء بشيب مرجل، وامرؤ القيس هو الذي يفرح بالصيد وبالفوز في مغامرته حتى كأنها مغامرة جنسية، فلا يفوته أن يصور منظر طهاة اللحم ما بين منضج صفيف شواء أو قدير معجل، وكذلك في مقطع السيل نرى البرق ذا الوميض والسيل

مندفعاً يذكرنا باندفاع الجواد، والسيل في اندفاعه يلقى بالأشجار العظام والنخيل والأبنية، وينزل الأوعال العصم من قمم الجبال، ونسمع أصوات الطيور حادة فكأنهن صبحن سلافاً وضع فيه الفلفل، والسباع غرقى في هذا السيل كأنها أصول البصل البري، هذا هو عالم امرئ القيس، والصور صوره في حدتها وفطريتها، والذوق المتمرس هنا هو الحكم الفيصل.

بقى الفرض الثالث وهو الذي نقطع به وهو أن هناك علاقة باطنية خفية لا تتضح للوهلة الأولى، وهذه العلاقة هي التي تربط بين هذه المقاطع وتوحدها جميعاً، وأن بدت مقاطع متعددة في مضمونها وإذا كان ذلك صحيحاً. فما هذه العلاقة الباطنية؟

الجزء الصعب في إجابة هذا السؤال هو إثبات وجود هذه العلاقة بين مقطع الليل و "مقطع "فاطمة". وما يحكيه لها فيه عن فوزه "ببيضة الخدر".

44-وليل كموج البحر أرخى سدوله على بأنواع الهموم ليبتلى

45-فقلت له لم تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل

46-ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى بصبح، وما الإصباح منك بأمثل

47- فيالك من ليل كأن نجومه بأمراس كتان إلى صم جندل

ويروي شطر البيت الأخير "بكل مغار الفتل شدت بيذبل".

ونحن لابد أن نستعين بالمنهج النفسي إلى جانب الأخبار المروية والرؤية التاريخية لحياة امرئ القيس، حتى نستطيع أن نستبصر العلاقات النفسية التي تجعل من مقطع الليل وما بعده من مقاطع نتاجاً طبيعياً للمقاطع التي سبقتها.

فما مصدر الهم الذي جثم على صدر الشاعر في هذا الليل الطويل؟ وما علاقته بمغامراته النسائية؟ ولماذا يلي الحديث عنه مباشرة الحديث عن تعلقه المقيم

بفاطمة أو عنيزة على الرغم من ادعائه الظفر بغيرها من النساء خاصة "بيضة الخدر" التي بالغ في إطراء محاسنها، والإشادة بمفاتنها؟

لقد كان امرؤ القيس كما تدل أخباره التاريخية يفقد عنصرين نفسيين هامين في حياته. وهما عنصران ضروريان لكل شخصية مستقرة. أما أولهما فهو الشعور بالحنان الأسري فعلى الرغم من ترف الملك وعزة الارستقراطية كان أبوه الملك حجر متزوجاً بغير أمه، ويبدو أن أم امرئ القيس لم تكن هي المرأة المحبوبة، وأن زواجه منها كان زواجاً أملته المصلحة السياسية، فلم يكن امرؤ القيس موضع عطفه وحنانه، وكان الفتى أصغر إخوته فانطلق إلى حياة المرح واللهو ينشد فيها ما يعوضه عن حنان أبيه، وقد زاد من قسوة أبيه عليه ولعه بالشعر وتشبيبه بفاطمة(1) فكان الخلاف بين امرئ القيس ووالده مستمراً حتى بلغ الأمر بالأب في إحدى مرات غضبه أن أمر أحد مواليه بقتله لولا أن هذا المولى استودع امرأ القيس رأس جبل منيف لعلمه أن نوبة الغضب سوف تزول عن الملك وعندئذ قد يندم على قتل ولده، وكان ما توقعه(2)، ولكن حجراً ظل على حاله من بغض تصرفات امرئ القيس وطيشه وقوله الشعر خاصة ذلك الشعر الذي يذكر فيه اسم أبيه، أو يشبب فيه بجواريه.

أما العنصر الثاني فهو أن امرأ القيس على الرغم من إظهار ولعه بالنساء، وحديثه الدائم عن مغامراته معهن كان مبغضاً إليهن، ولا أدل على ذلك من هذا الصدود المتوالي الذي يتعرض له من أكثر النساء اللاتي ذكرهن في شعره. وقد دلت الأخبار على أنه كان مصاباً بنوع من الاختلال الجنسي-الذي يبغض الرجل إلى النساء، فكان لذلك محروماً من الناحية العاطفية في حياته الزوجية، أو حياته النسائية عامة فكان كثير الزواج، كثير الطلاق، وقد سأل زوجه أم جندب مرة:

1- البغدادي –عبدالقادر بن عمر- خزانة الأدب- تحقيق عبدالسلام هارون- الطبعة الثانية 1979 ص 331، 332.
2- خزانة الأدب ص 332.

"مايكره النساء مني؟ قالت يكرهن منك أنك ثقيل الصدر، خفيف العجز، سريع الإراقة، بطيء الإفاقة" وقالت له امرأة أخرى وقد سألها مثل ذلك: "يكرهن منك أنك إذا عرقت فحت بريح كلب! فقال أنت صدقتني، إن أهلي أرضعوني بلبن كلبة".

وقد فضلت أم جندب عليه علقمة بن عبدة التميمي في شعر قاله كل منهما يصفان فيه الفرس، ومن الناحية النقدية الحيادية كان شعر امرئ القيس أفضل من شعر علقمة، ولكنها زعمت أن علقمة أشعر، وقد أدرك امرؤ القيس دوافع النقد الجائر فقال لها: "ماهو بأشعر مني، ولكنك له عاشق"! أو "وامق" ثم طلقها، وخلفه عليها علقمة فسمى الفحل لذلك".

فهذه الأخبار تدلنا على نفسية محرومة من دفء الحياة الزوجية الهنيئة، ومن الإشباع الجنسي الضروري لشعور الرجل بتمام رجوليته، إلى جانب حرمانه من دفء العطف الأبوي، فهذا الحرمان بجانبيه هو الهم المقيم الذي يثقل الليل عليه به، ويردف أعجازاً وينوء بكلكل، ومن الطبيعي أن يكون تذكره لهذا الهم في أعقاب حديثه المبالغ فيه أو الكاذب عن ظفره ببيضة الخدر التي لا يرام خباؤها". فالشاعر بعد أن اختلق هذه القصة الوهمية للمباهاة الكاذبة أو الانتقام من عنيزة على إبائها وإذلالها لكرامته، ارتد إلى نفسه وإلى حقيقة أمره وهو أعلم به خاصة في ذلك الليل الساكن حيث تستيقظ المشاعر الباطنية أو الحقائق المستسرة في الأعماق، فيبدو مقطع الليل شديد الصلة بما قبله.

ويأتي مقطع الغدو للصيد على ظهر الحصان المنجرد نوعاً من التعويض عن الحياة الجنسية الصحيحة.

53-وقد أغتدى والطير في وكناتها — **بمنجرد قيد الأوابد هيكل**

54-مكر مفر مقبل مدبر معاً — **كجلمود صخر حطه السيل من عل**

55-كميت يـزل اللبـد عـن حـال متنـه كـــما زلـــت الصـــفواء بـــالمتنزل

56-عـلى الـذبل جيـاش كـأن اهتزامـه إذا جـاش فيــه حميــه غــلى مرجــل

57-مسح إذا ما السـابحات عـلى الـونى أثـــرن الغبـــار بالكديـــد المركـــل

58-يـزل الغـلام الخـف عـن صـهواته ويلـــوى بـــأثواب العنيـــف المثقـــل

59-دريـــر كخـــذروف الوليـــد أمـــره تتـــابع كفيـــه بخـــيط موصـــل

60-لـــه أيطـــلا ظبـــي وســـاقا نعامـــة وإرخـــاء سرحـــان، وتقريـــب تتفـــل

61-ضـليع إذا اسـتدبرته سـد فرجـه بضــاف فويــق الأرض لــيس بــأعزل

62-كـأن عـلى المتنـين منـه إذا انتحـى مـــداك عـــروس، أو صـــلاية حنظـــل

63-كـــأن دمـــاء الهاديـــات بنحـــره عصـــارة حنـــاء بشـــيب مرجـــل

64-فعـــن لنـــا سرب كـــأن نعاجـــه عـــذارى دوار في مـــلاء مـــذيل

65-فـــأدبرن كـــالجزع المفصـــل بينـــه بجيـــد معـــم في العشـــيرة مخـــول

66-فألحقنـــا بالهاديـــات ودونـــه جواحرهـــــا في صرة لم تزيـــــل

67-فعـادى عـداء بـين ثـور وتعجـة داركـــاً، ولم ينضـــج بـــماء فيغســـل

68-فظل طهاة اللحـم مـن بـين منضـج صـــفيف شـــواء أو قـــدير معجـــل

69-ورحنا يكـاد الطـرف يقصـر دونـه متـــى مـــا تـــرق العـــين فيـــه تســـفل

70-فبـــات عليـــه سرجـــه ولجامـــه وبـــات بعينـــي قـــائماً غـــير مرســـل

أن الشاعر يشق الليل عند الصباح مغتدياً على ظهر ذلك الحصـان المنجـرد الذي يتغلب على قطيع النعاج فيدرك أوائلها فيكون ذلك إدراكاً لجميعها، ونلحـظ أنه يشبه النعـاج بالعـذارى اللائـي يطفـن بصـنم "دوار" في ملاءاتهـن المذيلـة، إن

الانعكاسات النفسية تبدو واضحة في التشبيهات وفي تحقيق الفوز الـذي يفتقـده في علاقته بالمرأة.

ويخرج الشاعر من اندفاع الحصان إلى اندفاع السيل:

71-أصاح ترى برقـاً أريـك وميضـه كـل مـع اليـدين في حبـي مكلـل

72-يضيء سـناه أو مصـابيح راهـب أمـال السـليط بالـذبال المفتـل

73-قعدت له مع صحبتي بين ضارج وبـين العـذيب بعـدما متـأملي

74- على قطـن بالشيم أيمـن صـوبه وأيسـره عـلى السـتار فيـذبل

75-فأضحى يسح الماء حـول كتيفـة يكـب عـلى الأذقـان دوح الكنهبـل

76-ومـر عـلى القنـان مـن نفيانـه فـأنزل منـه العصـم مـن كـل منـزل

77-وتـيماء لم يـترك بهـا جـذع نخلـة ولا أطـما إلا مشـيداً بجنـدل

78-كـأن ثبـيرا في عـرانين وبلـه كبـير أنـاس في بجـاد مزمـل

79-كـأن ذرى رأس المجيمـر غـدوة مـن السـيل والغثـاء فلكـة مغـزل

80-وألقـى بصـحراء الغبـيط بعاعـه نـزول اليـماني ذي العيـاب المحمـل

81-كـأن مكـاكى الجـواء غديـة صـبحن سـلافاً مـن رحيـق مفلفـل

82-كـأن السـباع فيـه غرقـى عشـية بأرجائـه القصـوى أنـابيش عنصـل[1]

1- التزمت في عدد الأبيات وترقيمها بما هو مثبت في دواوين المعلقات على الرغم من اعتقادي الذي عملت على اثباته في هذا الكتاب وهو أن الأبيات الأربعة التي تصف "الذئب" ليست من المعلقة.

إن الشاعر مبتهج بمنظر السيل على الرغم مما فيه من تدمير وهول، ولكنه مشهد من مشاهد الجلال والروعة، فكأن الطبيعة تقوم بدلاً عنه بتحطيم العوائق المادية التي تشبه العوائق النفسية المحيطة به، وكأن هذا المشهد نوع من التطهير الذي يتلمس فيه الشفاء من آلامه النفسية الخاصة.

وقد تجلت الوحدة في الدائرة التي تربط الصور سواء أكانت صوراً مادية حسية أم صوراً متخيلة. هذه الدائرة التي تبدأ بالأطلال وتنتهي بالمطر الشديد الذي يغدو سيلاً جارفاً يقتلع كل شيء، كانت الأطلال خاوية من كل مظاهر الحركة والحياة الخصبة، فليس في عرصاتها وقيعانها سوى بعر الآرام كأنه "حب فلفل"، ولا تتحرك فيها إلا الرياح التي تنسج الرمال القاحلة.

أما مشهد النهاية فهو المشهد المقابل، مشهد السيل الجارف المتلع، وفي كلا المشهدين نرى الحياة الانسانية أو حياة الشاعر محاصرة بما لاقبل لها به، ونرى لحظات النشوة والفرح التي تتوسط القصيدة سواء أكانت في إدعاء الفوز بالمرأة أو في الخروج إلى الصيد على ظهر الجواد، إنما هي لحظات منتزعة انتزاعاً، وكأن الإرادة الإنسانية بقدراتها المحدودة تحاول التغلب على العوائق، وتعمل على اثبات وجودها.

وفي المشهد الأول بكى الشاعر من شدة العجز أمام ذلك القفر الماحل الذي يحاصره من خارج نفسه ومن داخلها، ذلك القفر الذي لم يدع له سوى ذكريات قديمة من حياة وجدانية كان يعمر بها المكان. وفي المشهد الأخير نرى نوعاً من الابتهاج الطفولي تعكسه الصور في حدة واضحة، فهذه النباتات والأزهار الملونة التي أحياها المطر في البقاع المختلفة تذكره بنزول التاجر اليماني حينما ينشر ثيابه ليعرضها على المشترين، وهذه الطيور تطلق أصواتها الحادة، وهي نشطة في تغريدها فتوهمه أنها قد صبحت خمراً نثرت فيه حبات الفلفل، أما السباع وقد أغرقها السيل،

ولطخها الطين والماء الكدر فهي شبيهة بأصول البصل البري تسبح على وجه مياه السيل.

إن هذه القصيدة اعتمدت في بنائها على "التقابل" الداخلي بين جوانبها المتعددة. فهنا تقابل بين مقطع البداية (الأطلال) ومقطع النهاية (السيل) و"تقابل" بين (مقاطع النساء المعرضات عنه) و(مقاطع النساء المستجيبات له) و"تقابل" بين (مقطع الليل الجاثم بهمومه) و(مقطع الغدو للصيد على ظهر الجواد وما فيه من بهجة بالفوز)، ولذلك فإن مقطع "قربة الأقوام والذئب" يبدو دخيلاً بين هذه التقابلات، ولعلنا نجد في هذه الرؤية للتشكيل الفني ما يثبت صواب ذوق بعض النقدة القدماء، الذين فطنوا إلى نحل هذه الأبيات وإقحامها على المعلقة.

قد يقال إن إثبات الوحدة الفنية لنص واحد من الشعر الجاهلي لا يكفي لإثبات الوحدة في قصائد هذا الشعر كلها أو أكثرها. ولكن أي باحث لا يستطيع أن يطبق منهجه إلا على "نماذج" ومعلقة "امرئ القيس" هي أشهر معلقات الشعر الجاهلي، وأخلاها من تلك الروابط الشكلية اللفظية (عد عن ذا) فهي نموذج متميز لإثبات الوحدة عن طريق الترابط النفسي الداخلي على الرغم من تنوع مشاهدها، وتعدد المواقف التي تصورها مقاطعها، وليس على الناقد إلا أن يضرب المثال الذي يكون أكثر استهدافاً لزعم القائلين بافتقاد الوحدة في الشعر الجاهلي ليثبت لهم من خلاله عكس ما يدعون.

القصيدة الجاهلية إذن كانت في الأكثر الأعم صورة لنفس الشاعر العربي بتموجاتها الانفعالية، وصورة لقدراته الفنية الفطرية، فوحدتها وحدة نفسية داخلية لا يلزم أن تكون في جميع الأحوال معتمدة على الترابط الذهني المباشر، أو معتمدة على الوسائل اللفظية التي تربط بها بين الأجزاء، ولا أدل على تحقيق هذه الأنواع جميعاً من الوحدة من استجابة المتلقين لكل قصيدة من هذه القصائد دون اعتراض على انسجامها النفسي والمعنوي أو اتهام لها بالتشتت والتوزع.

ولا نستطيع أن نجزم بأن الشاعر العربي القديم والمتلقين القدماء لم يكونوا واعين بهذه الوحدة الداخلية، وأن تحقيق الشاعر لها كان مجرد استجابة للهواجس النفسية أو تداعى الخواطر الذي قد تفرضه المؤثرات الخارجية تارة، وظروف الشاعر النفسية تارة أخرى لا نجزم بذلك لأن الشاعر الذي أدرك التناسب الوزني بتعقيداته الرياضية لا يعسر عليه أن يدرك الصلة القوية بين جوانب عمله الفني، أو يحس بها احساساً قوياً أشبه بالإدراك الواعي، وحكم النقاد المحدثين على هذا الشاعر بأنه كان يخضع للتداعي الشعوري الذي تمليه بواعث الحياة الخارجية دون أن يتوافر له "القصد الفني" حكم مبني على الظن والتخمين فلا تؤيده وقائع يقينية.

وأرى أننا بحاجة إلى مزيد من التريث والإحاطة بمدى ما كان يتمتع به الشاعر الجاهلي من ثقافة فنية أعانته على إبداع هذه النماذج العالية المتعددة الأنغام، المتلاحقة الموجات والحركات، في تكوين مركب شديد التعقيد، وأنه ليس من فراغ تسميتهم لها بالمعلقات.

صحيح أن هذا الشعر كان وليد الطبيعة، وكأنه قطعة منها، ولكن هذا ليس مسوغاً لأن ننفي القصد الفني في تكوين القصيدة الكلي، ولا أن ننفى عناية الشاعر بمراعاة النسب بين الأجزاء من ناحيتي التقابل والتشابه، ولا أدل على القصد الفني من يقظة الشاعر الجاهلي لخطر الانسياب العاطفي، فالقصائد الجاهلية قلما يحدث فيها هذا "الانسياب" أو هذه الثرثرة الزائدة التي تلحظها في قصائد حديثة، وإنما هي تنتهي النهاية التي تمليها حاجة المعنى في "قصد" ودون "فضول".

الفصل الثالث
الوحدة والتعددية عند المجددين في الشعر العربي الحديث

كان استطردانا في الفصل السابق ضرورياً فالقصيدة الجاهلية هي الجذر الذي تفرعت منه دوحة القصائد العربية في العصور المختلفة، وتجلى نماؤهاوازدهارهـا في العصر الحديث، وقد أردت بهذا الاستطراد أن أناقش ذلك الاتجاه الذي يرد ارتقـاء الشعر العربي في العصـر الحديث وتحقيق الوحدة الفنية في قصائدة إلى تأثير مفـاهيم النقد الأوروبي دون سواها، كما أناقش في الوقت نفسه ذلك الرأي القائل بأن الشعر الغنائي لا تنطبق عليه الوحدة العضوية المحكمة كما تنطبـق عـلى الشـعر المسرـحي والملحمي.

وقد وضح لنا بتحليل نموذج من أقدم نماذج الشعر العربي أنه قائم على بنـاء متماسك من الناحية النفسية الباطنية ومن ناحية التكـوين الخـارجي حيـث جـاءت وحداته متقابلة وتقابلها هذا انعكاس في الوقت نفسه للتوتر النفسي أو الصراع بـين الرغبات والعوائق في نفس الشاعر.

فليس صحيحاً ذلك القول القائل بأن الشعراء والنقاد الذين اتجهوا إلى تحقيق الوحدة العضوية في القصيدة إنما صدروا عن تأثيرات النقد الغـربي وحـده،دون أن يكون لذلك الاتجاه أصالته في التراث العربي، وخطورة هـذا القـول لا تقـف عنـد القصيدة العربية وإنما هي تنسحب على الثقافة العربيـة وعـلى العقـل العـربي عامـة فكثيراً ما يتردد القول بأن الثقافة العربية تتجه إلى الجزئيات، ولاتكون وحـدة كليـة وفلسفة عامة، وأن العقل العربي يلتقط اللمحات الخاطفة، ولا صبر له على متابعـة البناء الكلي للحقائق والأشياء.

لا شك في أن للنقد الغربي نصيبه غير القليل من التأثير، بل لعله كان المحرك المباشر لهذه الدعوة أو المنبه إليها في النقد العربي الحديث، ولكن النقاد الذين تـأثروا به كانوا على وعي تام بإمكانات التراث الشعري العربي، وقدرته على تجاوز مرحلـة التقليد، ومرحلة المبالغات التي لا تنم عن أصالة فنية بحسب رؤاهم النقدية.

وقد مر النقد الغربي نفسه بمراحل في فهم الوحدة بحسب فلسفة كل مذهب من المذاهب الأدبية التي سادت في الثقافة الغربية.

فلم تواجه الرومانتيكية في أوروبا قضية الوحدة العضوية في القصيدة مواجهة حادة كالتي واجهها المجددون في أدبنا الحديث، لأن الكلاسيكية في أوروبا كانت تتبع مذهب أرسطو اتباعاًتقليدياً، وقد سبق أن أشرنا إلى أنه أول من تحدث عن هذه الوحدة وأوجبها.

ولكن الرومانتيكيين الأوروبيين قد ثاروا على البلاغة القديمة، وأطلقوا لكل كاتب أو شاعر حريته في التصوير واختيار الألفاظ، وصياغة المعاني على أن يكون صادق التعبير فيما يشعر به وفيما يفكر فيه..

ومن هنا تختلف الوحدة عند الرومانتيكيين عن الوحدة عند الكلاسيكين .. فالكلاسيكيون كانوا يتبعون قواعد صارمة وأساليب محدودة معينة بأجناسها لا يصح أن يحيد عنها شاعر .. ومن هذه القواعد ما يتعلق بالأفكار الأدبية التي تعالج كل جنس من مأساة وملهاة وشعر وجداني وخطابة ووصف .. ثم بترتيب هذه الأفكار .. وبالألفاظ الخاصة بكل موقف .. ففي وصف الأشخاص مثلاً كان الكلاسيكيون يبدأون بوصف الرأس، ثم الجسم ثم الملابس، وفي وصف الرأس يوصف الشعر فالجبهة فالحواجب فالعينان فالخدان فالفم فالأسنان فالذقن.. وهكذا في وصف الحيوانات والفصول والحدائق والحروب، كل له قواعده المحددة، وبذا كان للذوق السليم قواعده في الإنتاج الأدبي فلم يكنينظر للقصيدة إلا على أساس هذه القواعد ولا مجال للذاتية في الذوق.. إذ الجمال الذي يبحث عنه الفنان انعكاس للحقيقة، فهو لا يتغير بتغير الأفراد أو العصور[1].

1- دز محمد غنيمي هلال – الرومانتيكية.

وقد ضاق الرومانتيكيون ذرعاً بهذه القيود التي تحد من حرية الكاتب، وتمحو شخصيته .. ففسحوا أمامهم مجال الخلق الأدبي محطمين القواعد الكلاسيكية ناعين على الكلاسيكيين خضوعهم لما لا تخضع له العبقرية .. فالرومانتيكيون يسترسلون مع عواطفهم في سبيل اثبات الفردية الضائعة أو الذات الشاعرة الحالمة ومن هنا تستلزم القصيدة حركة داخلية تواكب حركة الذات نحو هدفها، فتبدو القصيدة ذات بنية حية، فحين نتذوق كل جزء من أجزاء القصيدة تزداد لذتنا بالكل خلال هذا التذوق الذي يؤدي بنا إلى إدراك النموذج الكلي للقصيدة الكاملة.

وقد دعا كوليردج وهو أحد كبار النقاد والشعراء الانجليز في صدر القرن التاسع عشر الميلادي إلى ضرورة التكامل البنائي في القصيدة .. وكانت نظريته تنادي بأن العمل الأدبي الممتاز مثل النبات الحي كل عضو فيه له مكانه المخصوص بحيث يؤدي نقله من ذلك المكان إلى سواه .. أو عدم وجوده مطلقاً إلى تشويه ذلك الأثر الأدبي ثم إن العمل الأدبي يجب أن ينمو نمواً عضوياً كما ينمو النبات بحيث يتوالد بعض أجزائه من بعض، وتكون امتداداً طبيعياً لها .. ويشبه الوحدة الداخلية للعمل الفني بأمواج البحر أو بالأفعي رمز القوة عند قدماء المصريين من حيث أن الحركة الظاهرة لكل منهما نتيجة للحركة الخفية التي تعمل في كيان البحر، وينساب بها الثعبان.

كما أننا نجد في كتابات "هازلت" 1778 – 1830 ما يؤكد ذلك وهازلت من أعلام الرومانتيكيين الذين يوجبون أن تكون القصيدة ذات بنية حية تستلزم حركة داخلية فيها، بحيث تتقدم في اتساق تام نحو الغاية منها .. وهذه خاصة الشعر وبها يمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير[1].

1- الدكتور عبدالحي دياب –عباس العقاد ناقداً- وكذلك الدكتور حسن أحمد الكبير "وحدة القصيدة في الشعر العربي الحديث".

وقد تفرع المذهب الرمزي من الرومانتيكيـة بعـد انهيارهـا في أوروبـا حـول منتصف القرن التاسع عشر .. واهتم الرمزيون بالوحدة في القصيدة ولكنها وحـدة نفسية إيحائية وليست وحدة منطقية .. فهم ينتقلون أحياناً في قصائدهم من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشـعور النفسيـ مـع ضـعف الرابطـة المنطقيـة بـين الفكرتين على حرصهم مع ذلك على الوحدة العضـوية في مجمـوع القصـيدة، وإنـما يقصدون بهذا النوع من الانتقال بين بعض أفكار القصيدة إثـارة عنصــر المفاجـأة، والرغبة في تقوية جانب الايحاء، إذ إن إثارة صورة مختلفة وتقريبها للذهن في وقـت معاً .. من أسباب خلق حالة نفسية خاصة تتولد من تراسل المشاعر المختلفة وذلك أنهم يقصدون اثارة عالم نفسي مستسر مجهول لا يمكن إلقاء الأضواء عليـه إلا عـن طريق الإيحاء وتراسل الحواس والمشاعر والصور .. وبهـذا تسـتطيع اللغـة أن تـدل على أعمق المشاعر في خبايا النفس .. ومن الرمزيين من كـانوا يسـتغرقون في خلـق أوهام في تصوراتهم، كي يستعينوا بها على الدلالة على هذه الحقـائق النفسـية دلالـة عميقة، بالرغم من مظهر التهويش الفكري الذي يصفه "رامبـو" بقولـه: "رضـت نفسي على خلق الأحلام الوهمية البسيطة، فكنـت أرى في جـلاء مسـجداً في مكـان مصنع وجوقة تضرب الدفوف أفرادهـا مـن الملائكـة، وعربـات صـغيرة متحركـة المقاعد تسير في طرق السماء، وحجرة استقبال في قاع بحيرة فأجد في النهاية أن هـذا التهويش الفكري اكتسب صفة التقديس".[1]

فوحدة القصيدة الرمزية نفسية مليئة بالمفاجآتالإيحائية .. وليست نفسية عـلى أساس التداعى الذي تدفع إليه حياة الشاعر الواقعية كـما كانـت في الشـعر العـربي القديم ..

ثمإن من كبار النقاد من يضع وحدة طولية للقصيدة، تقابلالوحدة الزمنية في المسرحية وهـذا يسـتدعى أن يكـون للقصـيدة طـول معلـوم يـتلاءم مـع التجربـة

1- النقد الأدبي الحديث.

الشعرية، فإذا كانت القصيدة بالغة القصر فلن يستطاع بها نقل التجربة إلى القارئ وإثارة فكره وشعوره .. وإذا كانت بالغة الطول انفصمت وحدتها وصارت إذا كانت من جيد الشعر كأنها قصائد متوالية منفصلة، متميزة في مشاعرها وموضوعها .. ويفهم من كلام (آلان بو) أن القصيدة لا ينبغي أن تقل عما دون العشرين من الأبيات .. وألا تزيد كثيراً عن مائة بيت.

أما في أدبنا العربي الحديث فقد كان خليل مطران هو أول من قال بأنه لم يجد في الشعر العربي ارتباطاً بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة، ولا تلاحماً بين أجزائها، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها، وتوطد أركانها، وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في أحد المتاحف من النفائس، ولكن بلا صلة ولا تسلسل وناهيك عما في الغزل العربي من الأغراض الاتباعية، التي لاتجتمع إلا لتتنافر وتتناكب في ذهن القارئ ذاهبة كل مذهب بين السماء والأرض. [1]

وقد أكد في مقدمة ديوانه الذي أخرجه عام 1908 هذه الدعوة وصرح أنه اتبع في شعره المنهج الجديد فيقول: "هذا شعر عصري وفخره أنه عصري وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر، هذا شعر ليس ناظمه بعبده ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع، وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه وإلى جمال القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور، وغرابة الموضوع، ومطابقة كل ذلك للحقيقة، وشفوفه عن الشعور الحر، وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر، على أنني أصرح أن شعر هذه الطريقة هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعاً[2].

1- مقال لخليل مطران بعنوان: "الكتاب أمس والكتاب اليوم" في المجلة المصرية 1900 وقد أشار إلى هذه الفقرة الدكتور محمد غنيمي هلال في النقد الأدبي الحديث.
2- خليل مطران –ديوان الخليل- المقدمة.

ويرى الدكتور كمال نشأت أن"نجيب شاهين" أسبق من مطران في هذه الدعوة إلى وحدة القصيدة(1) بمقال نشره سنة 1902 بمجلة المقتطف عنوانه "الشعراء المحافظون والشعراء العصريون".. ولكن دعوى الدكتور كمال نشأت غير صحيحة لأن النص الأول الذي نقلناه عن مطران نشر بالمجلة المصرية عام 1900 أي قبل ظهور مقال نجيب شاهين بعامين وقبل صدور ديوان الخليل بثمانية أعوام .. كما أن القصائد التي احتواها هذا الديوان تحقق في كثير منها مذهب مطران .. وقد ألفت هذه القصائد في فترة مبكرة عن وقت صدور الديوان لأنها تعود إلى سنوات من القرن الماضي.

ويرى بعض الباحثين أن نجيب الحداد أسبق من مطران دعوة إلى الوحدة العضوية لأنه نشر مقالاً عاب فيه على الشعر العربي فقدانه للوحدة العضوية وقد توفى نجيب الحداد عام 1899.[2]

وأيا كان الأسبق حديثاً عن موضوع الوحدة العضوية فإنني أعد هذه المقالات ومنها دعوة خليل مطران نفسه إرهاصاًبالمذهب الجديد الذي ظهر وتجلى على يد العقاد ومدرسة الديوان ..

فإن ديوان خليل مطران يحفل إلى جانب قصائد ذات شاعرية أصيلة جارية على المنهج الجديد الذي أشار إليه بكثير جداً مما يجب أن يكون موضعه ديوانا صدر في عصر المماليك أو العصر التركي .. ففيه تهنئة للخديو عباس الثاني على أثر فتح السودان استهلها بهذا البيت:

النيل عبدك والمياه جواري ... باليمن، والبركات فيه جواري

1- د. كمال نشأت –أبو شادي وحركة التجديد في الشعر الحديث.

2- د. حسن أحمد الكبير –وحدة القصيدة الشعر العربي الحديث.

فلم يكتف بفظاعة قوله "النيل عبدك" حتى أضاف إليه جناساً ما أبرده من جناس .. وفي الديوان تجنيس يجعله الشاعر شغله في كثير من المواضع:

كـــل لـــديك رقيـــق إذا قســـا القلـــب أو رق

ولـــيس في ذاك بـــدع فالصـــخر عنـــدك أو رق[1]

لو كان مما شاء ربك عاصم لنجا الغريق وعاش أحمد عاصم

وفيه ألوان من الطباق المتكلف لا نكاد نحصيها ..

وفي الديوان أكثر من خمسين قصيدة ومقطوعة قالها في زفة خمسين عروساً وعريساً .. والتهنئات بالمواليد هي الأخرى كثيرة في ديوان مطران كثرة تلفت النظر ومراثيه تكاد تكون مرثية واحدة صيغت على عدة بحور، وقلما تجد في واحدة منها ملامح شخصية المرثى أو عمق وجدان الراثي فيما عدا قصيدته التي قالها في رثاء محمود سامي البارودي، فإنها درة من درر هذا الديوان .. وتقف إلى جانب هذه القصيدة في الروعة قصيدته "المساء" التي قالها وهو عليل في مكس الاسكندرية في يوليو سنة 1902 وقصيدته "وفاء" التي صور الشاعر حوادثها أبدع تصوير(2).. وفي مثل هذه القصائد تحققت الوحدة العضوية من ناحيتها الفكرية والشعورية .. كما أنها حفلت باللوحات الفنية الواسعة والخيال الممتد الفسيح .. والرأي عند الأستاذ العوضي الوكيل أن مطران عرف الجديد وساغه، ولكنه لم يتمل أبه كل التملؤ .. ولهذا جمع في ديوانه بين قصائد تقليدية ليس فيها شيء من صدق الشعور ولا إبداع الفن .. وقصائد اتجه فيها نحو الجديد .. فجاءت صادقة الشعور رائعة الأداء(3).

1- ديوان الخليل.

2- العوضي الوكيل –العقاد والتجديد في الشعر.

3- العوضي الوكيل –العقاد والتجديد في الشعر.

ونستخلص من مقدمة ديوانه أن تجديده من ناحية الوحدة العضوية ينحصر في أنه لا ينظر إلى جمال البيت المفرد فقط على نحو ما كان ينظر إليه القدماء ولكنه مع ذلك يلاحظ موضعه –كما يلاحظ تركيب القصيدة وترتيبها، وتناسق معانيها، على نحو ما يرى دعاة الوحدة وهو مع ذلك يهتم بالمطابقة بين الشكل والموضوع.

ثانياً: عند مدرسة الديوان:

أرى من الإنصاف أن أنبه إلى مفهوم المذهب الجديد عند شعراء الديوان لا يعني كما ظن بعض الباحثين إنكار ما للشعر القديم من مميزات ومافيه من ابتكار وخيال .. فالعقاد يصرح في مقدمة ديوان شكري "لآلئ الأفكار سنة 1913 بأن "تقسيم الشعر إلى قديم وعصري ليس المراد به تقسيمه إلى عربي وأفرنجي ولا يراد بالعصري مقابلته للقديم فإني اعتقد أن الشعر العصري يشبه الشعر القديم في أن كليهما يعبر عن الوجدان الصميم، ولكن المراد منه التفريق بين الشعر المطبوع وشعر التقليد الذي تدلى إليه الشعر العربي في القرون الأخيرة(1).

ولا أميل إلى ما يتجه إليه كثير من الباحثين من التفريق بين العقاد وزميليه والقول بأن العقاد كان أكثر تشدداً منهما في فهم الوحدة العضوية .. ورأيي أن العقاد ليس أكثر تشدداً أو اندفاعاً .. وإنما هو أوضح منهجاً وأكثر عمقاً.

ماذا يقول المازني وشكري؟

"يقول المازني :"إن الشعر وليد الإرادة والإحساس، فعلى الشاعر أن يصور عواطفه بحسب انطباعها في ذهنه، وأن يلائم بين أطراف كلامه ويساوق بين أغراضه، ويبنى بعضاً منها على بعض ويجعل هذا بسبب من ذاك .. وأن يتخير اللفظ الأقرب دلالة على مراده .. والأوضح إبانة عن معناه"(2).

1-مجلة الكتاب عدد أكتوبر سنة 1947.
2-المازني –حصاد الهشيم.

ويقول عبدالرحمن شكري: "إن القصيدة (فرد كامل)، وقيمة البيت في الصلة التي بين معناه وموضوع القصيدة لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون شاذاً، خارجاً عن معناه من القصيدة، ينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة، وعلى الشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير(1).

وقد فهم كثير من الباحثين من عبارتي المازني وشكري أنهما لا يقصدان أكثر من الوحدة الفنية التي تعني تلاؤم الشكل مع المضمون: والألفاظ مع المعاني والوحدة الشعورية التي تعني تألف أجزاء القصيدة في شعور واحد مهما تعددت أغراضها ..

ولكنني لا أكاد أوافق هؤلاء الباحثين فيما ذهبوا إليه، لأن المازني يؤكد على جانب إرادة الشاعر في سوق كلامه إلى جانب الإحساس .. ولا أرى أن يوافق المازني على تعدد الأغراض في القصيدة الحديثة الواحدة مهما تكن هناك وحدة شعورية بين هذه الأغراض .. أما قوله بأن الشاعر عليه أن (يساوق بين أغراضه) فهو يعني بالأغراض هنا (المعاني) التي يسوقها الشاعر حول موضوع واحد .. وهو يدعو الشاعر إلى أن يبني هذه المعاني بعضها على بعض .. ونلاحظ أنه يقول (يبني) ولم يقل (يربط) مما يؤكد التماسك والإحكام.

وعبارة شكري واضحة في أنه إلى مذهب العقاد يقصد حين يشبه القصيدة (بالفرد الكامل) فهى (فرد) من حيث أنها تعبر عن تجربة شعورية خاصة متميزة عن سواها من تجارب الآخرين .. أو من تجارب الشاعر الأخرى ..و(كامل) من حيث أن أجزاءها تؤدي وظائفها الشعورية والذهنية في تكوين المعني العام للقصيدة .. فمن الكمال ألا يأتي المعنى العام ناقصاً أو مشوهاً متناقض الأجزاء .. ومن الكمال ألا يرتبك البناء فيأتي الشاعر بالمعنى الجزئي وينتهي منه ويدخل في

1-عبدالرحمن شكري –الديوان.

غيره ثم يعود إلى المعنى الأول على غير نسق مرتب محدد .. وشكري يرفض النظـرة القديمة التي تبحث عن بيت القصيد بل هو يزيد اتجاهه إلى الوحدة العضوية تأكيداً بدعوته إلى مراعاة النسب المطلوبة من الخيال لكل جزء من أجزاء المعنـى .. بـل أن درجات التفكير من حيث التعمق أو الوضوح والبساطة او الاستطراد أو الاقتصار على الإشارة واللمح يجب أن يراعيها الشاعر جميعاً كما يراعى الرسام نسب الألـوان والخطوط في لوحته .. فهل يمكن أن يفهم من عبارة شكري أن قصارى مـا يـدعو إليه هو (الوحدة الشعورية) التي تسمح بتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة.

ويجب أن ندرك الاختلاف بين التداعي الشـعوري الـذي يـربط بـين أجـزاء القصيدة في عمومية وتلقائية. والوحدة الشعورية المعنوية التي تمتزج بالبنـاء اقترانـاً حتمياً فالأولى يفرضها على الشاعر واقعه الخارجي، ولا تكاد تتدخل إرادة الشـاعر الواعية في صنع التكوين الكلي للبناء وإن كانت هـي التـي تقـوم باختيـار الألفـاظ وصنع التشبيهات المعبرة عن الإحساس المباشر، فظروف حياته الخارجية أو عاداته اليومية هي التي تملى عليه اختياره ومن هنا تتعدد الأغراض، ووصم الشعر العـربي عامة بذلك لا يقوم على أساس من التحليل الصحيح لنماذجه الشعرية الكبـيرة، أو مقطوعاته الصغيرة.

والثانية وحدة شعورية يسوقها الشاعر بإرادته وعقله الواعي، ولا ينفي هـذا صدقه الشعوري وتعبـيره عـن ذات نفسـه، وإنـما هـو يخضـع جانـب الإحسـاس والشعور للإرادة والعقل.. وهذه قاعدة تنطبـق عـلى كـل عمـل فنـي، أمـا القـول بـالتفريق بـين القصـيدة الغنائيـة والملحمـة والمسرـحية بـأن الأولى تلقائيـة ذاتيـة والأخريين موضوعيتان، ولهذا فلا يلزم في الأولى تحقيق الوحدة العضوية والتكامل البنائي في حين يلزم في الآخرين فهو قول يترتب عليه تحطيم قاعدة من قواعد الفـن الجميل. فهو يفسـد اسـتمتاع المتلقـي إذ العقـل يتطلـب التكامـل والوضـوح أمـا الانسـياب الوجـداني بحجـة التلقائيـة دون مراعـاة الجوانـب والنسـب المختلفـة

والترتيب الذي ينشد الأحكام والتماسك فهذا يخرج العمل عن كونـه "فنـاً" ينشـد للتأمل والاستمتاع.

ولكي نفهم الوحدة العضوية عند العقاد لابد أن نتعـرف عـلى أصـول هـذا المذهب الجديد الذي اجتمـع عليـه هـؤلاء الـرواد الثلاثـة، ولا يتـأتي لنـا أن نعـي مقصدهم حق وعيه، ونحن ننظر إلى رأيهم في الوحدة العضوية نظـرة معزولـة عـن نظرتنا إلى مذهبهم الشعري كله.. فاعتقادي أن هناك "وحدة عضـوية" في المـذهب نفسه فأصوله جميعاً يعتمد بعضها على بعض ويسـتلزم كـل منهـا الآخـر اسـتلزاماً ضرورياً وثيقاً، بل إنني أعتقد أكثر من ذلك وهو أن فكـر العقـاد في جميـع نواحيـه يشـبه البنـاء المتكامـل فـلا نكـاد نعـزل بحوثـه النقديـة عـن مؤلفاتـه في تـراجم الشخصيات، ولا هذه عن شعره عن آرائه الدينية والسياسـية والاجتماعيـة أو غـير ذلك من جوانب نشاطه الفكري..

وهذا ما يـدفعني إلى التـأني في محاولـة فهـم نظريتـه عـن الوحـدة العضـوية ويضطرني إلى الحذر من التهجم الأخرق على آرائه دفاعاً أو هجوماً قبـل أن أسـتبين مرامي النظر ووجوه الاحتمالات المختلفة فيما يلوح لي من أحكام ..

وفي تعرفنا على أصول هذا المذهب الجديد سوف نعتمد على ما كتب العقـاد، لأن شكري والمازني "قد اتخذا منه إماماً يبشر بدعوتهم الجديـدة، ويناضـل بالحجـة الدامغة والبرهان الساطع، ويناهض مدرسة الأحياء والبعث، ويضع بقوة مقاييس مدرستهم وأصولها وطوابعها الحاسمة"(1).

يرى العقاد: أولاً: أن الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية، فيحتفظ الشعر بقيمته الفنية العالية إذا ترجم إلى اللغات الأخرى.

1- مع العقاد – للدكتور شوقي ضيف.

ثانياً: أن الشعر تعبير وأن الشاعر الذي لا يعبر عن نفسه صانع .. فإذا قرأت ديوانه ولم تعرفه منه فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير.

ثالثاً: أن القصيدة بنية حية، وليست قطعاً متناثرة يجمعها إطار واحد فليس من الشعر الرفيع شعر تغير أوضاع الأبيات فيه، ولا تحس منه ثم تغييراً في قصد الشاعر ومعناه(1).

رابعاً: أن المعاني ليست منطوية في أحرف كلماتها ولكنها ترمز إليها، وليس مجرد النطق بكلمة يكفي لاستحضار معناها عند كل من يسمعها على السواء، فتختلف الكلمة الواحدة في قوة استحضار المعنى باختلاف مدلولاتها وملابساتها عند السامعين والتفطن إلى هذا الفرق الدقيق بين معاني الألفاظ والتلطف في أداء كل منها في موضعه يدخلان في الملكة التي يحتاجها الشاعر ليكون شاعراً مجيداً ولابد لها من أن يكون للشاعر استعداد فطري لتلقي العوارض والمؤثرات التي تقع تحت شواعره حتى يلم بأسرار النفس وكيفية تطرق الاحساسات المختلفة إليها (2).

خامساً: الشاعر لا ينبغي أن يتقيد إلا بمطلب واحد يطوى فيه جميع المطالب وهو التعبير الجميل عن الشعور الصادق وكل ما دخل في هذا الباب باب التعبير الجميل عن الشعور الصادق .. فهو شعر، وإن كان مديحاً أو هجاء أو وصفاً للإبل والأطلال وكل ما خرج عن هذا الباب فليس بشعر، وإن كان قصة أو وصف طبيعة أو مخترع حديث(3).

ومن استقراء هذه الأصول التي تكررت في مؤلفات العقاد وزميليه بعبارات مختلفة يتضح أنه يطلب شيئاً أساسياً من الشاعر وهو صدق الشعور .. وصدق

1- مجلة الكتاب عدد أكتوبر سنة 1947.
2- خلاصة اليومية للعقاد سنة 1912.
3- وحي الأربعين –للعقاد.

الشعور هو المحور الذي تدور حوله سائر المطالب .. فالتعبير الجميل، والوحدة العضوية والحكمة العميقة، وابتكار المعاني والصور .. والتجديد في الموضوعات والأغراض والقوالب اللفظية والموسيقية وغير ذلك من ميزات الشعر الجيد إنما تدو حول صدق الشعور وتصدر عنه.

فالأصل الأول وهو أن الشعر قيمة إنسانية وليس قيمة لسانية .. معناه أن الشعر تعبير عن الحقائق النفسية الوجدانية التي تتصل بالإنسان في معاناته الوجودية، ولذلك يلتقى في التأثر بالشعر الصادق كل إنسان ولا تقف حواجز اللغة عائقاً دون المشاركة الشعورية الإنسانية.

وهذا يؤدي بنا إلى الأصل الثاني وهو أن الشعر تعبير عن شخصية صاحبه المتميزة على الرغم من قدرته على التأثير في مشاعر الآخرين.

والعاطفة الصادقة التي يعبر عنها الشاعر لابد أن تترجم عن نفسها من خلال أفكار منظمة وانفعالات تتوالي في نسق طبيعي، أي أن هنا تفاعلاً بين العاطفة والأفكار والتعبير، والنفس الإنسانية خاضعة لنواميس طبيعية منتظمة .. فإذا صدق الشعور نم عن وجوده في عمل فني موحد متكامل البناء. ولكن الشعور الكاذب لا يترجم عن نفسه إلا في صورة مهوشة مرتبكة فتتداخل الأفكار، وتضطرب أداة الخيال والألفاظ في يد الشاعر.. ومن هنا تفتقد القصيدة وحدتها وتبدو كأنها القطع المتناثرة التي جمعها الشاعر بجهد ذهني على غير نظام ..أو كأنها أكوام الرمل المهيل في غير تماسك أو اتحاد .. وفن الشاعر الصادق الشعور في تحقيق هذا البناء الكلي يتبعه فن آخر في البناء التفصيلي أي بناء الألفاظ والعبارات. فلا ينظر الشاعر إليها في وجودها المعجمي بقدر ما يحس بها ويستشعر دلالتها الوجدانية التي تتنوع وتثرى بمقدار ارتباطها بالواقع النفسي الذي يعيش فيه الشاعر .. وللشاعر استعداد فطري لفهم النفس الإنسانية يتفوق كثيراً على فهم علماء النفس الذين يعتمدون على التجارب العلمية المنهجية.

وإجمال هذه الأصول يتضح في ذلك الأصل الأخير الذي يعلن أن الشعر هو التعبير عن الشعور الصادق .. فللشعر ركنان الأول هو (التعبير الجميل) ويندرج تحته كل ما نطلبه من فصاحة الألفاظ وإيحاءاتها وجمال الوزن والقافية وتقسيم الأفكار وترتيبها وتحقيق الوحدة العضوية بينها .. فالوحدة العضوية أصل من أصول الجمال في كل عمل فني إلى جانب مراعاة نسب الخيال الملائمة لكل جزء من أجزاء المعني.

والركن الثاني هو الشعور الصادق .. فيخرج شعر المناسبات المتكلف ووصف المخترعات الحديثة على غير انفعال بها، وشعر التقليد والمحاكاة، وشعر الحكم الذهنية والمواعظ العامة التي لا تبين عن وجدان خاص بصاحبها ويدخل تحت الشعر الجيد ما يصف الإبل والأطلال في العصر الحاضر إذا انفعل بها الشاعر في موقف من مواقف حياته وتأثر بها تأثراً صادقاً بل يدخل شعر المديح إذا كان صادراً عن إعجاب حقيقي بالممدوح.

ومن هذه الأصول مجتمعة انطلق العقاد في حملته على مدرسة التقليد متخذاً من (شوقي) هدفاً لهجومه، وقد قسا العقاد في نقده لشوقي كل القسوة، مما دفع كثيراً من الباحثين إلى اتهام العقاد بالتحامل الشخصي-(1) على شوقي سعياً وراء بريق المجد الأدبي .. ولكنني أستبعد ذلك لما نعرفه من أخلاق العقاد وخلاله العيوف، وإبائه وترفعه عن الصغائر وأنه لا يحارب خصماً بسلاح غير نظيف، ولا يتسلق على حساب القيم والمبادئ.

ولو كان العقاد يطلب الشهرة فإن له من ملكاته ومواهبه في ميادين الكتابة السياسية والنفسية والإسلامية ما يسهل له سبل الوصول إليها .. ولكن قسوته في نقد شوقي ترجع في نظري إلى الرغبة في إيقاظ الأذهان الراكدة، وتنبيه العقول إلى المفاهيم الجديدة، التي يريد ترسيخها للشعر وهذه سمة لازمة لكل دعوة جديدة في

1

أي ميدان وفي أي زمان .. ومن سوء حظ شوقي أن كان أشهر أصحاب المدرسة القديمة في ذلك الوقت، فإذا أضفنا إلى ذلك أن شوقي كان ضليعاً مع القصر، وكان أول أمره يلقب بشاعر الأمير مما آثار شك العقاد في صدق وطنيته، إذا أضفنا ذلك إلى ظروف الدعوة إلى المذهب الجديد عرفنا شيئاً عن العلة الحقيقية في قسوة العقاد وعنفه في نقد شعر شوقي..

وأختلف مع الأستاذ الدكتور "حسن الكبير" في قوله: إن العقاد جعل الوحدة هي المحور الذي دار عليه نقده لشوقي في كتاب الديوان الذي ألفه مع المازني فحديثه عن التفكك لم يرد إلا في فصل واحد من فصول هذا الكتاب وهو الفصل الذي نقد فيه قصيدة شوقي في رثاء "مصطفى كامل" وكان التفكك واحداً من العيوب التي أخذها العقاد على هذه القصيدة.. والحق أن العقاد جعل "صدق الشعور" محوره دائماً في نقد شوقي .. ولذلك فقد أخذ على شعره الزيف والتفاهة واضطراب الخيال والمعاني، والإحالة والتفكك وأن شعره لا يعبر عن شخصيته ولا نستدل به عليه إلا من ناحية الصنعة اللفظية لا من ناحية الطبع الصادق أو الشعور الحي الذي يميز شخصية من شخصية.

فالتفكك في شعر شوقي في نظر العقاد أثر من آثار "كذب الشعور" وصناعة الشعر بالمهارة المدربة على النظم دون استحياء الطبع الذي تتساوق فيه المشاعر طبيعياً في انسجام وتآلف.

ولم تكن فصول "الديوان" هي المجال الوحيد الذي نقد العقاد فيه شوقي .. بل هناك سبع مقالات بعنوان "الشعر في مصر" جمعها كتابة ساعات بين الكتب .. وهناك فصلان طويلان في كتاب "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي" ...

ويمتاز هذان الفصلان بخفة حدة النقد وإن كان الجوهر واحداً فالعقاد ينفي فيهما عن شوقي شاعرية الطبع وإن اعترف له بمهارة الصنعة إلى حد قل أن يجاري(1).

ونعود إلى العقاد في نقده لمرثية شوقي في مصطفى كامل ونقف عند الجزء الذي تحدث فيه عن التفكك .. فنجد العقاد يقول: "فأما التفكك فهو أن تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف وحدة غير الوزن والقافية،وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة إذا كانت القصائد ذات الأوزان والقوافي المتشابهة أكثر من أن تحصى .. فإذا اعتبرنا التشابه في الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز اذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخل ذلك بالمعنى والموضوع وهو ما لا يجوز(2).

وشبه العقاد قصيدة شوقي "بالرمل المهيل" لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله أو وسطه في قمته فهي كومة من الرمل لأنك مهما غيرت في وضع أبياتها لا تراها تعود إلا كومة رمل كما كانت لأنها أبيات مشتتة لا روح فيها ولا سياق ولا شعور ينتظمها أو يؤلف بينها(3).

وقد قام العقاد بتبديل أوضاع الأبيات في قصيدة شوقي وهي أربعة وستون بيتاً ورأى أن القصيدة لم تخسر حسنة من حسناتها بهذا التبديل بل لعلها ربحت من هذا الوضع الأخير وعادت أحسن نسقاً وأقرب نظماً.

وهذا ما جعل بعض النقاد يقف للدفاع عن شوقي .. مقاوماً العقاد بنفس سلاحه .. ومن أشهر هؤلاء المدافعين عن شوقي الدكتور محمد مندور .. فقد أوحى إلى بعض تلامذته أن يفعلوا بإحدى قصائد العقاد مثل ما فعله هو بقصيدة شوقي .. ورأى الدكتور مندور أن الشعر الغنائي لا تنطبق عليه هذه الوحدة

1- العقاد –شعراء مصر

2- العقاد والمازني –الديوان في الأدب والنقد.

3- المرجع السابق.

العضوية الشديدة .. وأن نقد العقاد لشوقي في هذه القصيدة انصب على الجانب الشكلي وهذا ما يتناقض في رأي الدكتور مندور مع مذهب العقاد الذي يدعو إلى الاهتمام بالطبع وصدق الشعور أكثر من الاهتمام بالشكل والارتباط الظاهري[1].

والآن بعد أن انقضت المعركة في مقدورنا نحن أبناء هذا الجيل أن نعيد النظر في هدوء وتؤدة لا لننتصر لأحد الطرفين، ولا لنشيع أهواء التعصب الشخصي، وإنما لتستضيء رؤيتنا النقدية فلا نأخذ الأحكام المجملة المحملة بمشاعر الغضب أخذاً مسلماً وإنما نحلل الأعمال الفنية التي كانت مثار الجدل والصراع تحليلاً موضوعياً وأرى أن أقوم هنا بتحليل قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل من ناحية الوحدة موازناً بين ترتيبه وترتيب العقاد لها، ثم أقوم بتحليل قصيدة العقاد في رثاء صديقه الأديب حسين الحكيم موازناً بين ترتيبه وترتيب الدكتور مندور وتلميذه لها.

وفي هذا التحليل ما يعيننا على استجلاء الفرق بين رؤية الشاعر المبدع وهو يشيد أركان عمله، ورؤية الناقد وهويقدم فروضاً يحسبها أجدر بالتطبيق.

ولنبدأ بقصيدة شوقي:

قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل وترقيمها كما رتبها شوقي في الناحية اليمنى، وكما رتبها العقاد في الناحية اليسرى

(١) المشرقان عليك ينتحبان	**قاصيهما في مأتم والداني-1**
(٢) يا خادم الإسلام أجر مجاهد	**في الله من خلد ومن رضوان-34**
(٣) لما نعيت إلى الحجاز مشى الأسى	**في الزائرين وروع الحرمان-37**
(٤) السكة الكبرى حيال رباهما	**منكوسة الأعلام والقضبان-38**

1- النقد والنقاد المعاصرون –للدكتور محمد مندور.

(٥) لم تألهــا عنـــد الشـــدائد خدمـــة   في الله والمختــــار والســـــلطان-59

(٦) يـــا ليـــت مكـــة والمدينـــة فازتـــا   في المحفلـــين بصـــوتك الرنـــان-35

(٧) لـيرى الأواخــر يــوم ذاك ويســمعوا   ما غـاب عـن قـس وعـن سـحبان-36

(٨) جـار الــتراب وأنــت أكــرم راحــل   مـاذا لقيـت مـن الوجـود الفـاني؟-39

(٩) أبكــي صــباك ولا أعاتــب مــن جنــى   هـــذا عليـــه كرامـــة للجـــاني-6

(١٠) يتســـاءلون: أبالســـلال قضـــيت أم   بالقلب أم هـل مـت بالسـرطان؟-41

(١١) الله يشـــهد أن موتـــك بالحجـــا   والجـــد والإقـــدام والعرفـــان-42

(١٢) إن كـــان للأخـــلاق ركـــن قـــائم   في هـــذه الـــدنيا فأنـــت البـــاني-44

(١٣) بـالله فـتش عـن فـؤادك في الثـرى   هـــل فيـــه آمـــال لنـــا وأمـــاني؟-12

(١٤) وجـــدانك الحـــي المقـــيم عـــلى   المـدى وَلَـرُبَّ حـي ميـت الوجـدان-2

(١٥) النـــاس جـــار في الحيـــاة لغايـــة   ومضـــلل يجـــري بغـــير عنـــان-6

(١٦) والخلـــد في الـــدنيا ولـــيس بهـــين   عليـــا المناصـــب لم تـــتح لجبـــان-48

(١٧) فلـــوَ انَّ رُسْـــل الله قـــد جبنـــوا لمـــا   مـــاتوا عـــلى ديـــن ولا إيـــمان-50

(١٨) المجـد والشـرف الرفيـع صـحيفة   جعلـت لهـا الأخـلاق كـالعنوان-43

(١٩) وأحـــب مـــن طـــول الحيـــاة بذلـــة   قصـــر يريـــك تقـــاصر الأقـــران-7

(٢٠) دقـــات قلـــب المـــرء قائلـــة لـــه   إن الحيـــــاة دقـــــائق وثـــــوان-46

(٢١) فـارفع لنفسـك بعـد موتـك ذكرهـا   فالـــذكر للإنســـان عمـــر ثـــان-62

(٢٢) للمـــرء في الـــدنيا وجـــم شـــئونها   ما شـاء مـن ربـح ومـن خسـران-47

(٢٣) فهـــي الفضـــاء لراغـــب متطلـــع   وهـــي المضـــيق لمـــؤثر الســـلوان-49

(٢٤) النـــاس غـــاد في الشـــقاء ورائـــح   يشـــقى لـــه الرحمـــاء وهـــو الهـــاني-63

(٢٥) ومـــــــنعَّم لم يلـــــــق إلا لـــــــذة   في طيهـــا شـــجن مـــن الأشـــجان-61

(٢٦) فاصـــبر عـــلى نعـــم الحيـــاة وبؤســـها   نعمـــى الحيـــاة وبؤســـها ســـيان-64

(٢٧) يـــا طـــاهر الغـــدوات والروحـــات   والـــخطرات والأسرار والإعلان -5

(٢٨) هـــل قـــام قبلـــك في المـــدائن فاتحًـــا   غـــــاز بغـــــير مهنـــــد وســـــنان-45

(٢٩) يـــدعو إلى العلـــم الشريـــف وعنـــده   أن العلـــــوم دعـــــائم العمـــــران-46

(٣٠) لفـــوك في علـــم الـــبلاد منكسًـــا   جـــزع الهـــلال عـــلى فتـــى الفتيـــان-51

(٣١) مـــا احمـــر مـــن خجـــل ولا مـــن ريبـــة   لكــــــنما يبكــــــي بــــــدمع قــــــان-52

(٣٢) يزجون نعشك في السناء وفي السنى   فكــــأنما في نعشــــك القمــــران-54

(٣٣) وكأنـــه نعـــش الحســـين بكـــربلا   يختـــال بـــين بكًـــا وبـــين حنـــان-55

(٣٤) في ذمـــــة الله الكـــــريم وبـــــره   ما ضـــم مـــن عـــرف ومـــن إحســـان-29

(٣٥) ومشـــى جـــلال المـــوت وهـــو حقيقـــة   وجلالـــك المصـــدوق يلتقيـــان-53

(٣٦) شُـــقت لمنظـــرك الجيـــوب عقائـــل   وبكتـــك بالـــدمع الهتـــون غـــوان-9

(٣٧) والخلق حولك خاشعون كعهدهم   إذ ينصـــــتون لخطبـــــة وبيـــــان-56

(٣٨) يتســـاءلون: بـــأي قلـــب ترتقـــي   بعـــد المنـــابر أم بـــأي لســـان؟-57

(٣٩) فلـــوَ أن أوطانًـــا تصـــور هـــيكلًا   دفنـــوك بـــين جـــوانح الأوطـــان-32

(٤٠) أو كـــان يحمـــل في الجـــوانح ميـــت   حملـــوك في الأســـماع والأجفـــان-31

(٤١) أو صيغ مـن غـرر الفضـائل والعـلا كفـن لبسـت أحاسـن الأكفـان-30

(٤٢) أو كـان للـذكر الكـريم بقيـة لم تـأت بعـد رُثيـتَ في القـرآن-33

(٤٣) ولقـد نظرتـك والـردى بـك محـدق والـداء مـلء معـالم الجـثمان-14

(٤٤) يبغـي ويطغـى والطبيـب مضـلل قـنط وسـاعات الرحيـل دوان-15

(٤٥) ونـواظر العـواد عنـك أمَالَهَـا دمـع تُعَـالِجُ كَتْمَـهُ وتعـاني-19

(٤٦) تمـلي وتكتـب والمشـاغل جمـة ويـداك في القرطـاس ترتجفـان-18

(٤٧) فهششـت لي حتـى كأنـك عائـدي وأنـا الـذي هـد السـقام كيـاني-20

(٤٨) ورأيـت كيـف تمـوت آسـاد الشرى وعرفت كيـف مصـارع الشـجعان-22

(٤٩) ووجـدت في ذاك الخيـال عـزائمًا مـا للمنـون بـدكهن يـدان-16

(٥٠) وجعلـت تسـألني الرثـاء فهاكـه مـن أدمعـي وسرائـري وجنـاني-21

(٥١) لـولا مغالبـة الشـجون لخـاطري لنظمـت فيـك يتيمـة الأزمـان-26

(٥٢) وأنا الذي أرثي الشموس إذا هوت فتعـود سـيرتها مـن الـدوران-24

(٥٣) قد كنت تهتف في الورى بقصائدي وتجـل فـوق النـيرات مكـاني-25

(٥٤) مـاذا دهـاني يـوم بنـت فعقنـي فيك القـريض وخـانني إمكـاني؟!-23

(٥٥) هـون عليـك فـلا شـمات بميـت إن المنيـة غايـة الإنسـان-10

(٥٦) مـن للحسـود بميتـة بلغتهـا عـزت عـلى كسرى أنـوشروان-8

(٥٧) عوفيـت مـن حَـرَبِ الحيـاة وحرْبهـا فهل اسـترحت أم اسـتراح الشـاني-40

(٥٨) يا صَبَّ مصـر ويـا شـهيد غرامهـا هـذا ثـرى مصـرٍ فـنم بأمـان-27

(٥٩) اخلـع عـلى مصـرٍ شـبابك غاليًـا والـبس شـباب الحـور والولـدان-58

(٦٠) فلعـل مصـرًا مـن شـبابك ترتـدي مجـدًا تتيـه بـه عـلى البلـدان-13

(٦١) فلـوَ انَّ بـالهرمين مـن عزماتـه بعـض المضـاء تحـرك الهرمـان-17

(٦٢) علَّمـت شـبان المـدائن والقـرى كيـف الحيـاة تكـون في الشـبان-47

(٦٣) مصـر الأسـيفة ريفهـا وصـعيدها قـبر أبـر عـلى عظامـك حـان-28

(٦٤) أقسـمت أنـك في الـتراب طهـارة ملـك يهـاب سـؤاله الملكـان[1]-4

هل نستطيع أن نقسم القصيدة كما نظمها شوقي إلى وحدات متماسكة الأبيات بحيث تتعانق الأبيات داخل الوحدة الواحدة ثم تتعانق الوحدات بعضها إلى جانب بعض. أم أننا لا نرى إلا كومة رمل كما يقول العقاد؟ وهل يحقق الترتيب الذي صنعه العقاد تماسكاً معنوياً للقصيدة أقوم من ترتيب شوقي لها؟

إن العقاد في هجومه لم يفصل، وإنما أطلق أحكامه تاركاً لأذواقنا تتبين صدق ما يقول وربما كانت طريقة العقاد في الإقناع طريقة تعتمد على التأثير العاجل في ذوق القارئ الذي يلمح تناسقاً بين الأبيات في ترتيب العقاد لقصيدة شوقي، ولكن هل ينفي ذلك أن في ترتيب شوقي تناسقاً آخر لأنه يلمح جوانب من المعاني غير التي لمحها العقاد فالواقع أن إمكانات الترتيب متعددة بحسب اختلاف الأذواق والفهوم في النظر إلى الفكرة المحورية التي تضم الأبيات.

ففي ترتيب شوقي: نرى أن القصيدة مقسمة إلى ست وحدات.

الوحدة الأولى من البيت الأول إلى السابع ومحورها أن العالم الإسلامي قد شمله الحزن على موت مصطفى كامل الذي عاش خادماً للإسلام والذي كان

1- أحمد شوقي –الشوقيات- الجزء الثالث –دار الكتب العلمية- بيروت 1985 وارجع إلى كتاب الديوان في الأدب والنقد من ص 136 إلى ص140.

خطيباً مصقعاً تفوق بلاغته بلاغة خطباء العرب القدامى في الجزيرة العربية. فالأبيات متصلة المعنى ويرتبط بعضها ببعض ارتباط العلة بالمعلول، والتفصيل بالإجمال والتفسير بالإبهام؛ فالمشرقان ينتحبان (البيت الأول) لأن الفقيد كان خادماً للإسلام (البيت الثاني) ثم تفصل صورة هذا الحزن في أقطار العالم الإسلامي في البيتين الثالث والرابع ولكن لم يتحدث عن كل الأقطار، وإنما اختار قطرين إسلاميين هما الحجاز والقدس لارتباطهما بالإسلام ووجود الحرمين بهما.

وأما حديثه عن العالم الإسلامي بالذات فهو ناشئ من موقف مصطفى كامل السياسي وتأييده لفكرة الخلافة الإسلامية أما البيت الخامس فهو أشد تصريحاً بالتعليل وتوكيد الدلالة. أما البيتان السادس والسابع فيصوران صفة بارزة في الفقيد وهي صفة الخطابة وقد كانت هذه الصفة هي الوسيلة التي يقدم بها مصطفى كامل خدماته للإسلام وعلى الرغم من كثرة خطبه في خدمة الإسلام لم تظفر مكة والمدنية بسماع خطبه في أرجائهما فيتمنى الشاعر أن لو كانتا قد ظفرتا به، وهو يتذرع بهذه الأمنية ليمتدح بلاغته خطيباً، ويدعي أنه كان أبلغ من قدامى الخطباء في هذه البقاع. وربما كانت كلمة "المشرقان" في أول الأبيات موهمة بالعموم والغلو فقد أنكر النويهي على شوقي هذا التعبير لبعده في نظره عن الصدق والصواب ولكننا إذا تأملنا في سياق الأبيات علمنا أن شوقي هنا لا يقصد بالمشرقين إلا العالم الإسلامي وليس في هذا ما ينكر عليه فبلاغته العربية تسمح بإطلاق العام وإرادة الخاص لأهمية يوحي بها هذا الإطلاق.

أما الوحدة الثانية فتمتد من البيت الثامن حتى البيت السادس والعشرين والفكرة المحورية فيها تدور حول معاناة مصطفي كامل في حياته، معاناته في سبيل وطنه وأمته، ولم يكن لهذه المعاناة من سبب ولا دافع، إلا أخلاقه العظيمة التي أبت عليه أن يخضع ويستكين ويقنع بحياة آمنة ليس لها غاية عظمى وآمال كبار، وهذه المعاناة كانت هي السبب الحقيقي الذي عجل بموته في ريعان شبابه. فالأبيات

بالنظر إلى هذه الفكرة المحورية متماسكة فيما بينها ومتعلقة تعلقاً واضحاً بما قبلها؛ لأنه إذا كان في الوحدة الأولى قد علل للحزن الشامل عليه بما قدم للعالم الإسلامي من خدمات، فالخاطر التلقائي الذي يرد على النفس بعد ذلك هو التساؤل عن طبيعة هذا الرجل العظيم الذي شغل نفسه بآمال أمته، ووحد بين ذاته وذاتها، بل أفتى ذاته وأثقلته همومها الكبار، حتى قضى في صباه فكان هذا الحزن الشامل عليه، ومن هنا جاءت الوحدة الثانية إجابة على ذلك التساؤل، وتفصيلاً لصفات الزعيم وشخصيته وقيمه العليا في الحياة، وهو يبدأ أبيات هذه الوحدة بنداء يصور ذلك المآل الذي سوف يؤول إليه كل حي، وهي كرامة الراحل في حياته بل يأتي هذا الوصف بصيغة التفضيل "أكرم" فإن كان الآن جار التراب المهين فقد كان في حياته أكرم إنسان فلما مات كان "أكرم راحل" أما سبب هذه الكرامة، وهذا التفضيل في الكرامة، فهذا مايشي به تساؤل الشطر الثاني "ماذا لقيت من الوجود الفاني"؟ لقد لقى المعاناة والمشقة في سيبل أمته، حتى قضى في صباه الذي يبكيه في البيت الثاني من الوحدة، فهو لم يمت بما يموت به الناس من أمراض جسدية معروفة (البيت الثالث). وإنما مات بسبب ما أوتى من صفات معنوية عالية، وهي الذكاء والجد والإقدام والعرفان (البيت الرابع وهي كلها تشملها الأخلاق العالية التي كان هو بانيها الأوحد!! (البيت الخامس) (فلندع الآن نقد المبالغات لأننا نتناول جانب الوحدة). وهذه الأخلاق هي التي جعلته ينشغل بآمال قومه، ويعيش للرسالة العامة، لا لحياته الشخصية (البيت السادس) ويمضي في شجاعة فائقة لتحقيق آمال أمته دون جبن أو تخاذل، ولهذا كان وجدانه حياً مقيماً على المدى، وإن كان جسده قد فنى. والشاعر يؤكد هذا المعنى بمجموعة من "الحكم" المستمدة من الموقف، أو المستمدة من صفات الزعيم وطباعه بدءاً من الشطر الثاني في البيت السابع من أبيات الوحدة الثانية (البيت الرابع عشر من القصيدة) وهي وإن كانت حكماً عامة فإنها توحي إلينا أن الزعيم الفقيد هو المثال المتجسد لما تدفع إليه من الفضائل

الكبرى. وقد كانت وسيلة الشاعر إلى هذا الإيحاء الانتقال من ضمير الخطاب في الشطر الأول إلى ضمير الغيبة في الشطر الثاني من هذا البيت واستمرار ضمير الغيبة إلى نهاية الوحدة (في البيت السادس والعشرين).

وهذه الحكم تمثل معنى واحداً متصلاً معروضاً في صور مختلفة، فإذا كان وجدان الزعيم حياً مقيماً على المدى بالرغم من وفاته فهناك من الأحياء من هو ميت الوجدان. والناس في الحياة صنفان: صنف يعيش لغاية يجري لها، وصنف مضلل لا غاية له، والشجاعة هي سيبل خلود الذكر في الدنيا، فالمنازل العليا لم تتح لجبان. والدليل على ذلك أن أعلى المنازل، وهي منازل رسل الله لم يبلغها هؤلاء الرسل إلا بما اتسموا به من شجاعة ولو أنهم كانوا جبنوا في تبليغ دعوتهم، وتوانوا عن أداء رسالتهم لماتوا على غير دين وإيمان. وأخلاق المرء عنوان على صحيفة مجده وشرفه، وخير من الحياة الطويلة الذليلة حياة قصيرة عريضة تسمو بصاحبها، وتظهر فضله على الأقران القصار في عزائمهم، وان كانوا طوالاً في أعمارهم، فالحياة طويلة كانت أم قصيرة ما هي إلا دقائق وثوان تمر، وكأنما تعلن دقات القلب هذه الحقيقة وتنبه إليها في كل خفقة من خفقاته، وإذا كانت هذه حقائق ثابتة بالتجربة فإن الشاعر يوجه حديثه لكل إنسان أن يبذل جهده فيما يبقى ذكره من بعد موته كما فعل الزعيم الفقيد فإن ذكر الإنسان من بعد موته عمر ثان متجدد من بعده.

وهذه الحياة الدنيا دار ربح أو خسران ولكل إنسان أن يختار أي السبيلين شاء، فمن شاء المطالب العليا، والآمال المثلى وجدها ممتدة أمام عينيه كالفضاء الواسع، ومن آثر الراحة والسلوان والقناعة بالقليل ضاقت عليه، ولم تتسع لأكثر من مطالبه المحدودة، والناس بين عظيم طامح إلى العلا، يشقي، ويعاني، وهانئ راض بقليل غنمه في الحياة لا يدرك ما هو فيه من ذلة وهوان، فيشقى من أجله الرحماء العارفون بحقائق الأمور، وهو لا يبالي، فهو منعم يستمرئ الملذات التي لا يعرف سواها، ولكنها ملذات في طيها أحزان وأشجان لو كان يعلم حقيقتها، فكأن

الحياة إذن يتساوى نعيمها وبؤسها، فيدعونا الشاعر إلى أن نصبر على كلا أمريها، لأن المنعم بالملذات المادية شقى محروم من الملذات الروحية المعنوية، والعظيم الذي تشغله مطالب نفسه الكبيرة عن مطالبه الخاصة، يشقى بما يلقاه في سبيل هذه المثل العليا، فكل له نصيب من الشقاء ونصيب من السعادة، لذة روحية وشقاء مادي، أو لذة مادية وشقاء روحي.

فالوحدة الثانية إذن متماسكة المعاني كما رأينا ولا اضطراب فيها وكما بدأت هذه الوحدة بنداء للزعيم الفقيد مفعم بالإجلال والتعظيم، تبدأ الوحدة الثالثة بنداء جديد، ولكنه في النداء الأول حذف أداة النداء للتدليل على قرب الفقيد من نفسه، وإن كان قد أصبح جار التراب أما في الوحدة الثالثة فيظهر أداة النداء (يا) تعظيماً واجلالاً لأنه في هذه الوحدة الثالثة يصور الزعيم فاتحاً في عالم الروح، فاتحاً بالعلم والهدى لا بالسيف والسنان وهذه الوحدة لا تتجاوز ثلاثة أبيات وهي مرتبطة بما قبلها ارتباطاً وثيقاً فالشاعر ينتقل من تصوير معاناة الزعيم في سيبل أمته إلى لون خاص من ألوان جهاده، وهو جهاد وطني يقع موقع الأساس من كل جهاد وهو الدعوة إلى العلم والتعليم، وجهاد الزعيم في سيبل تحقيق هذا المبدأ دليل على طهارة نفسه، وبراءة سعيه من شوائب المنافع الشخصية، فهو طاهر الغدوات والروحات والخطرات، وهو صادق الإسرار والإعلان. فلم يسبقه فاتح بغير سيف ولا سنان لأنه فاتح يدعو إلى العلم الشريف، وفي عقيدته أن العلوم هي دعائم العمران وأساس البنيان.

وأما الوحدة الرابعة فإنها تنتقل انتقالاً فجائياً إلى تصوير جنازة الزعيم منذ أن لف نعشه في علم البلاد إلى أن أودع الثرى، فتبدو هذه الوحدة غير مرتبطة بما قبلها ارتباطاً وثيقاً لأن هذا المشهد أكثر ارتباطاً بالوحدة الأولى التي تصور حزن أرجاء العالم الإسلامي على البطل، ولكننا بالتأمل نستطيع أن نقول إن هذه الوحدة كانت أشبه بالحديث المرجأ إرجاء مؤقتاً ولو أنها مرتبطة بالوحدة الأولى وكان إرجاؤها

بسبب الاستطراد الضروري لبيان فضائل الفقيد وعزيمته وأخلاقه الكبرى التي كانت سبباً في التعجيل بوفاته .؟. وهذا لا ينفى تماسك الحديث واتصاله الوجداني والعقلي، لأنه ربما أخذ المتكلم في عبارة ذات ناحيتين فاستعرض تفصيل ناحية منهما ثم عاد إلى تفصيل الناحية الأخرى فلا يقال له حينئذ أنك فصلت بين هذا التفصيل وبين العبارة الأولى. فالوحدة الأولى ولو أنها تصور الحزن على الزعيم لكنها تشير إلى سبب هذا الحزن وهو ما يتمتع به من حب وايثار لخدمة أمته على خدمة نفسه والحفاظ على شعبه قبل الحفاظ على صحته، فاستطرد في بيان هذا الجانب ثم عاد إلى استكمال تصوير الحزن بمشاهده المختلفة فلا تباين ولا اضطراب إذا وقفنا في ملاحظة التسلسل الوجداني والمنطقي. فبداية من البيت الثلاثين يعود الشاعر إلى استئناف الحديث عن الحزن وتصوير مشاهده بعد أن استطرد في تفصيل فضائل الزعيم وأعماله الجلى. وأبيات هذه الوحدة متسلسلة مترابطة فيما بينها ترابطاً وجدانياً وذهنياً.

فالبيتان الأول والثاني من الوحدة الرابعة يصوران الزعيم وقد لف في علم البلاد منكساً وقد احمر لون الهلال المرسوم على العلم وكأن احمراره حزن على البطل وبكاء بدمع قان عليه.

والبيتان الثالث والرابع يصوران حركة النعش وهو يتحرك في جلال وإشراق وكأنما هو نعش الحسين بكربلاء، ولا يملك الشاعر نفسه إلا أن يقطع حركة التصوير بدفقة شعورية من الدعاء المشحون بالتسليم لقضاء الله وقدره والإشادة بما ضم هذا النعش من عرف ومن إحسان في البيت الخامس من الوحدة ليعود بعدها إلى تصوير مشهد الجنازة فيرى أن جلال الموت وهو حقيقة وجلال الزعيم وهو مصدوق قد التقيا في هذا المشهد المهيب أما حزن أبناء الشعب فقد تمثل في انفعالات النساء الكريمات اللاتي شققن جيوبهن وبكين بالدمع الهتون في البيت السابع، وتمثل في خشوع الخلق حول نعشه، وكأنما ينصتون لخطبة من خطبه البليغة

وما أبلغ خطاب الموت .. ولكن الشاعر لا يكتفي بـالمنظر الظـاهري للنـاس وهـم خاشعون حول نعشه وإنما يحاول أن يتسـلل إلى قلـوبهم ومـا يـدور في خـواطرهم ليكشف عما فيها، فيراهم بعين تأمله، يتساءلون تساؤل اليائسين عمـن يسـتطيع أن يرتقي المنابر بعد هذا الزعيم الخطيب المقوال، فلا قلب كقلبه، ولا لسان كلسانه (في البيت التاسع) ويتصل بالمشـهد اتصـالاً وثيقـاً الحـديث عـن دفـن البطـل، وعليـه الأكفان ثم رثاؤه فيعرض الشاعر عن التصـوير الحركـي لمشـهد الـدفن ليرتفـع إلى مستوى أعلى من المشاعر التي يهز تصويرها القلوب هزاً مبتدئاً بأداة الشرـط "لـو" ليدعى ادعاءات ولو أنها لم تتحق لكنها تعكس مدى ما تحملـه القلـوب مـن حـب الزعيم وذلك في أربعة أبيات متوالية أولها: أنه لـو كانـت الأوطـان تصـور هـيكلاً لدفنوه بين جوانحها، وثانيها أنه لو كانت جوانح البشـر تحمل ميتـاً لحملتـه أسـماع الناس وأجفانهم وثالثها: أنه لو كانت غرر الفضائل والعلا تصـاغ كفنـا أصـبحت كفنا له، ورابعها: أنه لو كان هناك قرآن ينزل حتى اليوم لنزل رثاؤه في القـرآن، ولا تبتعد هذه المعاني عن المشهد الكلي بل هي جزء متصل به ومتولد عنه، والخواطر هنا تتساوق تساوقاً طبيعياً لا تكلف فيه ولا تشتت. فالترابط واضح والاتساق بين.

أما الوحدة الخامسة فتبدأ بالبيت الثالث والأربعـين وتنتهـي بالبيـت الرابـع والخمسين، وهذه الوحدة تكشف عن العلاقة الشخصية الخصوصـية بـين الشـاعر والزعيم وقد تجلت هذه العلاقة في هذه القصيدة الرثائية التي يرثيه بها، ولكنه يـرى أنها مع ذلك عاجزة عن كشف جميع ما في طوايا وجدانه من حب وإجلال وتعظيم، وقد مهد الشاعر لابرازهذا المضمون بأبيات ثمانية تصـور الفقيـد وهـو في لحظـات احتضاره الأخيرة يغالب المرض والطبيب مضلل، ونواظر العواد تدمع، وهـو مـع ذلك يملي ويكتب وصاياه الوطنية، ولكنه ما إن يرى الشاعر حتى يهش لـه، وكأنـه هو الذي يعوده وقد نال منه السقام فيعتبر الشاعر بعظمـة الـزعيم، وقـوة عزيمتـه فيرى في موته موت الأسود وفي مصرـعه مصـــرع الشـجعان، بـل يـرى أن المـوت

عاجز عن دك هذه العزائم الجبارة، رغم نحول الجسم من سطوة الداء، وإذا بالزعيم يسأل الشاعر الرثاء بعد الرحيل.

قد يقال إن الحديث عن لحظات الاحتضار كان يجب أن يسبق تصوير الجنازة والدفن، ولكن القائل بهذا الاعتراض ينظر إلى التسلسل الزمني الخارجي ولا يدرك الوحدات الشعورية في تسلسلها إلى وجدان الشاعر، وانعكاسها على فنه التصويري، ذلك أن الحديث هنا حديث عن "الرثاء" في جوهره ، وموضعه مؤخر عن الجنازة والدفن، وما صور الشاعر الاحتضار إلا ليبرر كيف أن الزعيم كان يتمنى حتى وهو في لحظاته الأخيرة أن يرثيه الشاعر، لعل شوقي أراد من طريق خفي أو ظاهر أن يدل بمكانته ويمتدح نفسه متخذاً من تعظيم الزعيم له، وايثاره له بطلب الرثاء دون غيره من الشعراء سبيلاً إلى الإشادة بشاعريته وقدراته التي يجلها الخاصة والعامة، بل هذا هو الذي يقطع به قوله:

وجعلت تسألني الرثاء فهاكه   من أدمعي وسرائري وجناني

لولا مغالبة الشجون لخاطري   لنظمت فيك يتيمة الأزمان

وأنا الذي أرثى الشموس إذا هوت فتعود سيرتها من الدوران

قد كنت تهتف في الورى بقصائدي وتجل فوق النيرات مكاني

ولكنه يظهر التواضع فيعلن أن لسانه قد عجز عن قول الرثاء يوم مات الزعيم، ولم يستطيع رثاءه إلا بعد حين:

ماذا دهاني يوم بنت فعقني   فيك القريض، وخانني إمكاني

فالوحدة الخامسة مترابطة أيضاً، ويضمها محور واحد وهي مرتبطة بما قبلها ارتباطاً شعورياً وفكرياً وثيقاً.

تنتقل بنا الوحدة السادسة وهي الأخيرة إلى محور جديد هو معنى شهادة الزعيم وسمو مكانتها وبقاء أثرها، وأن فيها فخراً لمصر الأسيفة عليه والتي صارت قبراً حانياً عليه بعد موته ودروساً جمة لشبابها المتطلعين إلى المثل الأعلى وقد كان الزعيم هو هذا المثل فقد بلغ من السمو والطهر درجة عالية، تجعل الشاعر يتوهم بعين خياله ان الملكين سوف يهابان سؤاله وهو في جوف التراب.

وهذا المحور ختام موفق، وإجمال للمشاعر والمعاني التي فصلها في الوحدات الخمس السابقة، ثم ركزها هنا وعرضها في صور موحية جديدة. وهل هناك أنسب للختام في قصائد الرثاء من الإشارة إلى الأثر الباقي بعد الموت والدروس الخالدة التي تتعلم منها الأجيال، وإلى الامتداد بعين الخيال إلى حال الشهيد في العالم الأخروى فيرى الشاعر أنه خلع شبابه على مصر وارتدى شباب الحور والولدان؟ أما حسابه وسؤاله فقد اكتفى الشاعر بعبارة تغنى عن مطولات، وهل بعد أن يقول أنه لطهارته يهاب الملكان سؤاله حاجة إلى قول أوإسهاب؟

وضح لنا إذن أن القصيدة بالترتيب الذي رتبها به الشاعر متماسكة متصلة تشملها وحدة معنوية شعورية لاشيه فيها.

ولكن ذلك لا يمنعنا من النظر إلى "الترتيب" الذي أحدثه العقاد لها، فلا شك أن رؤيتنا النقدية سوف تفيد إفادة جيدة من الموازنة بين الترتيبين خاصة حينما نرى العقاد يخلع على ترتيبه ميزات يسلبها من ترتيب شوقي حيث يوجه خطابه إلى القارئ في تقديم ترتيبه قائلاً: "فاعتبرها أيها القارئ على هذا الترتيب، ثم خذها على ترتيب آخر أربعة وستين بيتاً، لم تزد ولم تنقص، ولم تخسر حسنة كانت لها، بل لعلها ربحت وعادت أحسن نسقاً، وأقرب نظماً[1]". ثم يقول في ختام الترتيب موجهاً خطابه إلى القارئ أيضاً: "فانظر أيها القارئ إلى هذه المرثاة. هل ترى بينها وبين سابقتها من تفاوت؟ على أننا قد تناولنا الأبيات عفواً كما بدت لنا، ولم نتحر

1- اليوان في الأدب والنقد صـ 136.

الإقصاء في الترتيب، ولو أننا غيرنا بعض الضمائر التي تعلق الاسم على الاسم، ولا رابطة بينهما، وصحفنا حروف العطف التي تصل الجملة بالجملة، ولا تناسب بين معناها لم يكن يجتمع بيت من القصيدة على بيت، وإنما يظهر انحلال هذه القصيدة من سؤال القارئ نفسه: هل قرأ في الشعر أشد تفككاً منها؟ فعلى حسب الجواب يكون حكمه على مصدرها من قريحة شوقي، وهل هي نبعت من شعور فياض يتدفق على موضوعه فيغمره كما يغمر السيل الوهاد والنجاد، أو تقطرت من عقل ناضب، ينبض بالقطرة بعد القطرة بخلع الضرس، ويخلع النفس فتأتي كالرشاش لا يتولد فيه إلا الوحل واليبس"[1].

ولقد تبين لنا بعد التحليل أن ترتيب شوقي لأبيات قصيدته ترتيب يعبر عن اتساق شعوري ومعنوي، وأن الأبيات ليست متفرقة متناثرة، وإنما هي وحدات منتظمة شعورياً وفكرياً، وأن الخواطر قد تجاوبت تجاوباً طبيعياً، بحسب الانفعالات النفسية التي تجاوبت في وجدان الشاعر، وأثارت فكره.

فهل يتحقق مثل ذلك في الترتيب الذي جاء به العقاد. فضلاً عن تفوقه على ترتيب شوقي كما يقول؟

وأول شيء نلحظه في ترتيب العقاد أنه يلمح نوعاً أخر من التناسب بين الأبيات غير الذي أراده شوقي، وربما نبهنا ذلك إلى حقيقة نقدية هامة، وهي حقيقة لا تنصر العقاد في رأيه، ولا تنال من شوقي وخلاصتها أن إمكانات التناسب بين أجزاء النص عديدة فربما يلحظ الشاعر تناسباً ويلحظ الناقد تناسباً أخر، ولكننا إذا حكمنا التناسب الذي رآه الناقد وأخذنا به نكون قد صنعنا نصاً أخر غير النص الذي أراده الشاعر فإذا أخذنا الأبيات الخمسة الأولى من النص بحسب ترتيب العقاد نجد أنها البيت الأول "والرابع عشر" و"الحادي العشرون" و"الرابع والستون" و"السابع والعشرون" والتناسب الذي يضمها هو بقاء ذكر الزعيم

1- المرجع السابق صـ 141.

وامتداد أثره وطهارة نفسه ولكنها على الرغم من ذلك أشياء متفرقة فالبيت الأول منها يصور شمول الحزن على مشارق الأرض ومغاربها، وأما البيتان الثاني والثالث فهما اللذان يصوران بقاء الذكر بعد موته، أما البيتان الرابع والخامس أي الرابع والستون والسابع والعشرون فيصوران طهارة نفس الزعيم في حياته وبعد مماته وقد يكون هناك تناسب بعيد بين معنى خلود الذكر. ومعنى طهارة النفس ولكنه ليس بالتناسب الحتمي الذي لا فكاك منه فالأبيات الخمسة بحسب ترتيب العقاد لا يمكن أن تتبلور في وحدة شعورية وفكرية ذات جوانب شديدة الالتحام، صحيح أن هناك اتصالاً بين معنى البيت الرابع والستين والبيت السابع والعشرين وهو معنى طهارة النفس وهذا ما يوقع في نفس القارئ غير المحلل للترتيبين تحليلاً دقيقاً صواب نقد العقاد والتصديق بأن أبيات شوقي متفرقة المعاني، وأنه يعود إلى المعنى الواحد في أبيات متباعدة ولكننا إذا عدنا إلى ترتيب شوقي نجد أن هذا التباعد بين الأبيات ذات المعنى الواحد أو المتقارب لا خلل فيه من حيث مجيء كل بيت منهما في وحدة شعورية وفكرية تقتضيه، أو ربما جاء البيتان المتشابهان في وحدة شعورية وفكرية واحدة ولكن فصلت بينهما أبيات أخرى فالبيت الرابع عشر:

وجدانك الحي المقيم على المدى ولرب حي ميت الوجدان

والبيت الحادي والعشرون:

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها فالذكر للإنسان عمرتان

قد وردا ضمن أبيات الوحدة الثانية في ترتيب شوقي وهي التي تدور حول معاناة الزعيم في حياته من أجل وطنه وأمته وقد كانت أخلاق الزعيم السامية هي السبب في هذه المعاناة لأنه أبى الراحة والدعة فنفسه ممتلئة بالآمال العظام من أجل أمته، وهذا ما عجل بموته في ريعان شبابه ليبقى ذكره من بعده. وقد جاء البيت الرابع عشر (وجدانك الحي..) بعد قوله:

بالله فتش عن فؤادك في الثرى هـل فيـه آمـال لنـا وأمـاني

فالصلة المنطقية والشعورية بين البيتين واضحة، فلما كان الطلب الذي يطلبه في البيت الثالث عشر يحمل شيئاً من الغرابة والعجب، حيث يطلب من الميت أن يفتش عن فؤاده في الثرى وينظر هل بقى فيه شيء من الآمال والأماني لقومه كان التقرير الذي يصدع به الشاعر في البيت الرابع عشر ليزيل هذا العجب، وهو أن وجدان البطل لا يزال حياً مقيماً على المدى، فلا عجب أن يطلب منه التفتيش عن الأماني والآمال التي يحملها لقومه. فهو يؤدي وظيفته في موضعه الذي وضعه فيه شوقي

أما البيت الحادي والعشرون:

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها فالـذكر للإنسـان عمر ثـان

فهو يأتي بعد قوله في البيت العشرين:

دقـات قلـب المـرء قائلـة لـه إن الحيـاة دقـائق وثـوان

وقبل قوله:

للمـرء في الـدنيا وجـم شئونها ما شاء من ربح ومن خسران

والصلة المنطقية بين الأبيات واضحة أيضاً:

فإذا كانت حياة المرء قصيرة وليست إلا دقائق وثوان، فما على المرء إذا شاء أن يطيلها ويمدها إلا أن يحسن أعماله، ويمنح أمته من تضحياته المجيدة ما يخلد ذكره بعد موته، فهذا الذكر امتداد لعمره بل هو عمر ثانٍ. وهذا هو الربح وتركه هو الخسران اللذان يشير إليهما في البيت الثاني والعشرين.

فعلى الرغم من التقارب في المعنى بين البيتين "الرابع عشر" و"الحادي والعشرين" نرى أن لكل منهما وظيفة في موضعه الذي وضعه فيه الشاعر وهما في ترتيب العقاد لا يؤدي أي منهما هذه الوظيفة. وكذلك البيتان "الرابع والستون" و"السابع والعشرون" على الرغم من التناسب الذي لحظه العقاد بينهما منحيث تناول كل منهما لمعنى طهارة نفس الزعيم نرى أن هذا التناسب أيضاً تناسب لفظي ظاهري، وكل منهما ينتسب إلى وحدة شعورية وفكرية في القصيدة غير الوحدة التي ينتسب إليها الآخر، ويؤدي وظيفته في وحدته غير وظيفة صاحبه.

فالبيت السابع والعشرون كان مطلع الوحدة الثالثة التي تتكون من ثلاثة أبيات وهو يمثل افتتاحاً ندائياً جديداً كما سبق أن بينا، وهذه الوحدة تدور حول الفتح العلمي الذي حققه الزعيم بدعوته إلى العلم والتعليم، وهو فتح لم تكن وسيلته السيوف والأسنة، وإنما الهداية والإرشاد، فهو فتح طاهر مطهر من البغي والعدوان وسفك الدماء فناسبه أن يبدأه بهذا النداء.

يا طاهر الغدوات والروحات والـ خطرات والإسرار والإعلان

أما البيت الرابع والستون وهو الذي يصور طهارة الزعيم المصاحبة له بعد دفنه في التراب، حتى إن الملكين ليهابان سؤاله فقد كان ختام الوحدة السادسة والقصيدة كلها. وهو كما سبق أن بينا انسب ختام للقصيدة لأنه يومئ إلى شأن الزعيم بعد موته، وقد أنهى دوره ومسئولياته في حياته الدنيا، واستأنف حياة أخروية جديدة. فكأن نفس الشاعر ونفوس الجماهير المعجبة بالزعيم تتساءل عما يكون من شأنه في هذه الحياة الجديدة فدل الشاعر على ذلك الشأن بهذه العبارة الختامية التي تغني عن مطولات، فوظيفة البيت في موضعه تزول لو نقلناه وجعلناه مجاوراً للبيت "السابع والعشرين" لمجرد ورود وصف "الطهارة" في كل منهما.

ونحن نكتفي بتحليل التناسب في الترتيب في هذه الأبيات الخمسة السابقة، لأن تتبع القصيدة كلها بمثل هذه الطريقة يعرضنا ويعرض القارئ لمشقة كبيرة،

وإطالة قد لا تمكننا من استكمال بقية جوانب الموضوع، وعلى أيه حال فمثل هذا التحليل يمكن للقارئ أن يطبقه على جميع الأبيات في قصيدة شوقي كما رتبها العقاد، ليخرج بنتيجة واحدة هي أن الناقد قد يلحظ "تناسباً" غير الذي أراده الشاعر. ولكن هذا لا ينفي صواب ترتيب الشاعر الأصلي، ولا يسوغ لنا اتهام نص الشاعر بالتفكك إلا إذا تبين لنال التشتت الفعلي بين معانيه، ولم نستطع أن نضمها في وحدات شعورية وفكرية تمثل تجربته الخاصة.

وربما غر الناقد بملاحظة التناسب في المعنى بين بيتين أتى بهما الشاعر متباعدين في قصيدته، فعليه حينئذ ألا يتعجل بتصديق هذا التشابه الظاهري فيقترح ضمهما وتجاورهما، وإنما يجب أن يبذل جهده في إدراك الوظيفة المختلفة التي يؤديها كل بيت منهما في موضعه على الرغم من التشابه البادي بينهما، فأي ترتيب يأتي به الناقد لا يخلو أن يكون أحد أمرين فإما أن يتحقق له تناسب ما، وحينئذ يغدو نصاً آخر غير نص الشاعر الأصلي، وإما ألا يتحقق له أي تناسب، وحينئذ لا يعدو ان يكون مجرد هدم واعتداء، هدفه تدمير العمل الفني دون إعادة بناء.

ونحن نستطيع بالمنهج نفسه أن نتبين مدى تحقق الوحدة في قصيدة العقاد "رفيق الصبا" التي نظمها في رثاء صديقه الأديب "حسين الحكيم" وهو من أدباء قنا وهي قصيدة مكونة من سبعة وثلاثين بيتاً، وهي ضمن قصائد ديوانه "هدية الكروان" الصادر سنة 1933. وهذا نصها:

رفيق الصبا

رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا ... وما كان أغلى ما بكيت وأطيبا

وآذن فيك الصبر أن لا يعينني ... وآذن فيك الحزن أن يتغلبا

أألقاك عند النيل إن عدت في قنا ... وأرعاك عند الجسر إن سرت مغربا؟

ونستنشد الأشعار في كل ليلةٍ ... ونطلب في كل الأحاديث مطلبا

ونحسب أن الله لم يخلق امرءًا ... على الأرض إلا كي يقول ويخطبا

ونحصي على الدهر البريء ذنوبه ... وما كان إلا مازحًا حين أذنبا

أألقاك بل هيهاتَ قد حالتِ المنى ... فأقرب منها أن أصافح كوكبا

إذا عدت أستحيي الشبابين في قنا ... وجدتُك رسمًا في التراب مغيَّبا

وساءلت عنك الصحب أين مزارُهُ ... وأذريت دمعًا عند قبرك صيبا

***

عجيبٌ لعمري موتُ كلِّ محببٍ ... إلينا وقد كان التعجُّبُ أعجبا

حسينٌ عرفتُ الموت فيك غريبة ... وما تعرف الدنيا سوى الموت مذهبا

أمَنْ هو في ذكرى فتى العمر ينطوي ... كما طوتِ الأسقامُ شيخًا معذَّبا؟

نعم ينطوي الشبان والشيب في الثرى ... ورُبَّ فتيٍّ في الردى فات أشيبا

وسيان في عقبى الطريقين مَنْ مشى ... على عصويه من عياءٍ ومَنْ حبا

عهدتُكَ في شرخ الصبا ناضر الصبا ... وفاجأني الناعي فأجفلتُ مُكْذبا

ألا ليته لم يعرف الصدق عمره ... ولم يك إلا كاذب الظن مغربا

***

رفاق حسينٍ أبِّنوه وأطنبوا ... فما يخطئ الباكي سجاياه مطنبا

لقد كان ميمون النقيبة صالحًا ... وكان أمين السر والجهر طيبا

وكان عفيف القول لا يقرب الأذى ... ولا يذكر الإخوان إلا تحَبُّبا

وكـــان علـــى كنـــز القناعـــة آمنًـــا ... وإن قصَّـــر المسـعى بـــدنياه أو نبـــا

إذا استمرأتْ مرعى الخيانـةِ أنفسٌ ... تحـــرَّجَ منهـــا مُعْرِضًـــا وتحوَّبـــا

وكـــان عزيـــز الـــنفس في غـــير جفـــوةٍ ... ولا صـــلفٍ منـــه إذا صَـــدَّ أو صـــبا

وكـــان سمـــيرًا يملـــك الســـمع كلمـــا ... تبسَّــــط في أسمـــــاره وتشــــعَّبا

أديبًـــا يصـــوغ الشـــعر والنثـــر فطـــرةً ... ويـــؤثر في الآداب مـــن كـــان معربـــا

أليفًـــا وفيًّـــا لا يفـــارق صـــاحبًا ... ولا منزلًـــا إلا انثنـــى فتقرَّبـــا

أحـــبَّ قِنًـــا واستعذب العيش في قِنًـــا ... فلـــم يُغْـــرِهِ عـــيشٌ وإن كـــان أعـــذبا

لـــئن ذكـــرَ الوافـــون عهـــدَ ولائـــه ... لمـــا ذكـــروا إلا الـــوفيَّ المهـــذَّبا

***

رفـاق حسينٍ أسهِبوا فيه واذكروا ... رفيقًـا لـه يعتـاده الحـزن مسـهبا

على كثب منه اجتمعتم فليت لي ... مكانًـا مـن الجمـع القنـائي مكثبـا

كـأني وقـد فارقتُـهُ قبـل يومـه ... سمعـتُ لـه نعيَـيْنِ يَـوْمَ تغيَّبـا

***

إذا مـــا رثـــى المحـــزونُ إلـــفَ شـــبابه ... رثـــى قلبـــه شطرًا من القلب مخصبا

وودع مـــن عهديـــه في العمـــر قبلـــةً ... أخـــفَّ علـــى الـــروَّاد زادًا وأرحبـــا

إذا جازهـــا أودى بمختـــار عيشـــه ... ولم يبـــقَ إلا مـــا اتَّقَـــى وتهيَّبـــا

أليـف الصبا لا تشكُ في الموت وحشة ... فمـــا زال ركـــبُ المـــوتِ أحفـــل موكبـــا

تعاقبــتِ الأجيــالُ تحــت لوائــه وإن بعــدوا دارًا وعهــدًا ومأريــا

ومــا الــزمنُ المحضــورُ إلا بقيــةٌ مــن الـزمن الماضـي تلاقـت لتـذهبا

عليــكَ ســلامُ الله حتــى يظلَّنــا سلامٌ أظلَّ النـاسَ شرقًا ومغربا [1]

وقد قام أحد تلامذة الدكتور محمد مندور بإعادة ترتيب أبياتها ووضع إلى جوار كل بيت رقم ترتيبه في القصيدة الأصلية ولا ندري هل كان فعل ذلك التلميذ بإيعاز من الدكتور مندور، أو كان بوحى خالص من نفسه، وعلى أيه حال فإن الدكتور مندوراً لم يعرض ترتيب تلميذه للقصيدة كلها، وإنما اجتزأ منها بهذه الأبيات:

1-رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا وما كـان أغلى ما بكيت وأطيبا

9- عجيبٌ لعمري موتُ كلِّ محببٍ إلينا وقد كان التعجُّبُ أعجبا

13- عهدتُكَ في شرخ الصبا ناضر الصبا وفاجأني الناعي فأجفلتُ مُكْذبا

10- أمَنْ هو في ذكرى فتى العمر ينطوي كما طوتِ الأسقامُ شيخًا معذَّبا؟

7- أألقاك بل هيهاتَ قد حالتِ المنى فـأقرب منها أن أصافح كوكبا

3-ألقاك عند النيل إن عدت في قنا وأرعاك عند الجسر إن سرت مغربا؟

6-ونحصي على الدهر البريء ذنوبه وما كان إلا مازحًا حين أذنبا

5-ونحسب أن الله لم يخلق امرءًا على الأرض إلا كي يقول ويخطبا

4-ونستنشد الأشعار في كل ليلةٍ ونطلب في كل الأحاديث مطلبا

1- عباس محمود العقاد –خمسة دواوين للعقاد "هدية الكروان" الهيئة المصرية للكتاب 1973 صـ 82، 83، 48.

8- إذا عدت أستحيي الشبابين في قنا — وجدتُك رسمًا في التراب مغيَّباً

9- وآذن فيك الصبر أن لا يعينني — وآذن فيك الحزن أن يتغلبا

33- عليكَ سلامُ اللهِ حتى يظلَّنا — سلامٌ أظلَّ الناسَ شرقاً ومغرباً[1]

وقد رأى الدكتور مندور أن القراءة في ترتيب الطالب تستقيم دون تعثر، أو إحساس بتخلخل وتقديم وتأخير .. لأن القصيدة كلها مبنية على خواطر وأحاسيس متناثرة يمكن ترتيبها على أوضاع متباينة[2].

ويوغل الدكتور مندور أو يوغل تلميذه فيحدث تغييراً في ترتيب الأشطر ليكون أبياتاً من أشطر مختلفة تخيرها من القصيدة وها هي ذي:

رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا وما تعرف الدنيا سوى الموت مذهباً

أألقاك عند النيل إن عدت في قنا — لنطلب في كل الأحاديث مطلباً؟

لقد كان ميمون النقيبة صالحًا — ولا يذكر الإخوان إلا تَحَبُّبا

وكان على كنز القناعة آمنًا — فلم يُغْرِهِ عيشٌ وإن كان أعذباً

وكان عزيز النفس في غير جفوةٍ — وكان أمين السر والجهر طيباً[3]

ويرى الدكتور مندور آن هذه الأبيات قد استقام لها الفهم.

ولكننا إذا طبقنا منهجنا السابق كشفنا عن مدى الإفساد الذي أحدثه ترتيب الدكتور مندور وتلميذه للنص، وكشفنا عن استقامة البناء الفني والوحدة المتماسكة في نص العقاد الأصلي.

1- د. محمد مندور –المجلة العدد الثاني والثلاثون أغسطس 1959 مقال بعنوان عباس محمود العقاد ناقداً.
2- المرجع السابق
3- المرجع السابق

فقصيدة العقاد مكونة من ست وحدات على الرغم من بنائها على وزن واحد هو الطويل وروى واحد هو الباء الموصولة بالألف غير المسبوقة بردف أو تأسيس.

ومما يدل على علم الشاعر ببنائه، ووعيه بترتيب خواطره وأفكاره أن تقسيم القصيدة إلى وحداتها ليس من صنعنا كما حدث في قصيدة شوقي التي حللناها آنفاً، وإنما هو من صنع الشاعر نفسه، فنحن لم نحتج إلى تأمل طويل لفصل الوحدات بعضها عن بعض، فقد فصل هو بين الوحدة الأولى المكونة من تسعة أبيات والوحدة الثانية المكونة من سبعة أبيات بالأنجم الثلاثة (***) وكذلك بين الوحدة الثانية والوحدة الثالثة المكونة من أحد عشر بيتاً بالعلامة نفسها، كذلك بين الثالثة والرابعة المكونة من ثلاثة أبيات وبين الرابعة والخامسة المكونة من ثلاثة أبيات أيضاً، وبين الخامسة والسادسة المكونة من أربعة أبيات. فهو على وعي تام بخطته الفنية في التكوين الكلي للقصيدة.

ونحن إذا نظرنا في كل وحدة بحسب تقسيمه رأيناها تمثل فكرة مستقلة، وشعوراً محدداً، ثم تتواصل الأفكار والمشاعر لتدور حول المحور الكلي للقصيدة الذي يمثله العنوان "رفيق الصبا". ومعنى رفقة الصبا هو المعنى المشترك الذي يسري في الخواطر، وتتلبس به مشاعر حزنه على فقيده في جميع أجزاء القصيدة وأبياتها والوحدة الأولى تدور حول ذكريات عهد الصبا مع هذا الرفيق وإظهار الحسرة على فقد تلك الأيام والساعات الجميلة التي قضياها في شبابهما معاً.

وقد بدأ البيت الأول من الوحدة بذلك النداء الرقيق الرفيق قائلاً: (رفيق الصبا المعسول) ويكفي أن يصف الصبا بالمعسول ليدل على منزله في قلبه وحظه من المتعة النفسية، والسعادة الروحية. وتأتي الكلمتان التاليتان في غاية الإحكام (أبكيك والصبا) وسوف نرى في الأبيات التالية كيف بكى الشاعر كلا منهمافبكى الصبا في هذا المقطع الأول، وبكى الرفيق في المقطع الثاني ويأتي الشطر الثاني من البيت الأول تعليقاً طبيعياً لا تكلف فيه على الشطر الأول من هذا البيت (وما كان أغلى ما بكيت

وأطيبا) فهو يوحد بين صاحبه الفقيد وبين الصبا، فيبكيهما معاً، ويشيد بهما معاً وقد أضمر كل شحنته الوجدانية في هذه الصيغة التعجبية (وما كان أغلى ما بكيت) بل هو لا يكتفي بالعجب بل يضع (كان) بين (ما) والفعل التعجبي (أغلى) ليمزج الحسرة بالتعجب، ولا يكتفي كذلك بالفعل (أغلى) بل يعطف عليه الفعل (أطيب) ليدل على ما كان فيه من تلذذ روحي وبهجة نفسية.

ترى هل هناك عبارة أوثق بقوله"رفيق الصبا المعسول"من قوله "أبكيك والصبا" وهل هناك عبارة أوثق بقوله (أبكيك والصبا) من قوله (وما كان أغلى ما بكيت وأطيبا)؟!.

وهل يستوي هذا التعبير في أي مقياس نقدي مع التركيب الذي صنعه الدكتور مندور وتلميذه الذي جعله على الوضع التالي:

.......أبكيك والصبا   وما تعرف الدنيا سوى الموت مذهباً؟

فما وجه العلاقة بين الشطرين في تركيب الدكتور مندور وتلميذه؟!

إنها علاقة بعيدة كل البعد إذا وازنا بينها وبين تركيب بيت العقاد وتجاور شطريه

ويصور العقاد عمق حزنه على صاحبه في البيت الثاني الذي يأتي امتداداً طبيعياً للبيت الأول، لأن الشاعر لا يكتفي بأن يخبر عن بكائه بل إنه يحب أن يبكي على صاحبه، ويحب ألا يسلوه، ويدعو الحزن إلى أن يتغلب على الصبر، وهل هناك ارتباط بين وصفه لصاحبه وللصبا بأنهما "كانا أغلى شيء عنده وأطيب" وأقوى من أن يعلن بعد ذلك أنه يود ألا يعينه الصبر على هذه المصيبة، وينادى الحزن أن يتغلب عليه.

وآذن فيك الصبر أن لا يعينني   وآذن فيك الحزن أن يتغلبا؟!

أيهما أشد ارتباطاً بالبيت الأول؟ هذا البيت الذي يتصل به اتصال النفس الواحد أم البيت الثالث الذي جعله الدكتور مندور وتلميذه ثانياً؟ فجعله يقول بعد البيت الأول مباشرة:

عجيبٌ لعمري موتُ كلِّ محببٍ إلينا، وقد كان التعجُّبُ أعجبا

فبتر المعنى. وتعجل إليه بمعنى جديد قبل أن يستكمل، فالبيتان الأولان في ترتيب العقاد يصوران شيئاً واحداً. يصوران الشاعر يبكي تارة، ويخاطب الصبر تارة، ويخاطب الحزن تارة. فيديرهما الشاعر في "تصوير حالة" فلا يمكن فصلهما أو فصل أشطرهما بعضها عن بعض. وقد حسب الدكتور مندور وتلميذه أن التعجب في البيت الأول يناسبه التعجب الذي في البيت التاسع فأتى به بعده. وهذا تعجل في الفهم والتذوق. إذ أن التعجب الأول شحنة انفعالية جاءت بصيغة التعجب كأنها الصرخة المباشرة التي أعلنها الشاعر بعد أن وافاه النبأ. أما التعجب في البيت التاسع فهو في صيغة خبرية تناسب النظرة التأملية في طبيعة توالي أفكار أخرى يتدرج بها الشاعر من انفعال الجزع إلى حالة التأمل والتفكير.

والأبيات الأربعة التالية:

أألقاك عند النيل إن عدت في قنا وأرعاك عند الجسر إن سرت مغرباً؟

ونستنشد الأشعار في كل ليلةٍ ونطلب في كل الأحاديث مطلبا

ونحسب أن الله لم يخلق امرءًا على الأرض إلا كي يقول ويخطبا

ونحصي على الدهر البريء ذنوبه وما كان إلا مازحًا حين أذنبا

تأتي تفصيلاً مرتباً ترتيباً لما أجمله في قوله "رفيق الصبا المعسول" فهذه هي المظاهر العملية لرفقة الصبا يستحضرها الشاعر مشهداً بعد مشهد في صيغة

استفهام متحسر لفقدها، فهـو يستحضرـ الأمـاكن (عنـد النيـل) "عنـد الجسـر" والوقت "إن عدت" "مغرباً" "في كـل ليلـة" وبعـد اللقـاء يكـون الحـديث وهـو استنشاد الأشعار والخوض في فنون الحديث على اختلاف شـجونه، وهـي لا شـك أحاديث في الأدب والفلسـفة والعلـم .. والبيـت الخـامس هـو في حقيقتـه تعليـق وتعليل للبيت الرابع وليس إضافة مشهد جديد وإن بدأه بواو العطف فهو يكشف عن سر اهتمامهما بالشعر والأدب وهو أنهما يحسـبان أن الله لم يخلـق إنسـاناً إلا لكـي يقول ويخطب ويبين. فالقول والأدب والتعبير هو محور حديثهما، ومجال اهـتمامهما، أما البيت السادس فهو يكشف عن نوع من الحديث كانا يخوضان فيه وهـو تعديـد عيوب الدهر، وما يأتي به من مصائب. وتخصيص هذا النوع مـن الحـديث بالـذكر مناسب لموقف الرثاء، فمصيبة الشاعر في فقد صـديقه مـن نوائـب الـدهر، ولكـن الشاعر يرى أن الدهر بريء من ذنوبه وأنه كان مازحاً حين أذنب، ولنلحظ أنه على الرغم من وصفه للدهر بالبراءة أضاف الذنوب إليه في "ذنوبه" وأسند الفعـل إليـه "أذنبا" فهو لا ينفي أن الذنوب وقعت من الدهر ولكن الدهر فعلها وهـو في حـال من البراءة والمزاح، وهو أشد إيلاماً ووقعاً في النفوس فهو لايبالي بعواقب مـا يأتيـه ولا يشغل نفسه بنا ولا بآلامنا،ولا يعلم فداحة ما ينزله بنا.

وصل الشاعر بهذا المعنى الأخير في الأبيات الأربعة التي تناول فيها تفاصـيل رفقة الصبا إلى قمة تصوير المشاركة النفسية والاندماج الروحي بينه وبين صديقه.

ولذلك يعود إلى استئناف الاستفهام المتحسر الذي بدأ به الأبيـات في البيـت السابع قائلاً:

أألقاك بل هيهاتَ قد حالتِ المنى　　　فأقرب منها أن أصافح كوكباً

فتكرار الاستفهام وتكرار الفعل "ألقاك" يضاعف من الإحسـاس بالحسرـة والألم بعد أن عدد المشاهد، وفصل المواقف، التي تفاعلت فيها النفسان.

ولكنه سرعان ما يذهب إلى الإضراب عن هـذا التمنـي، ويعـترف بـالموقف الأليم فالمنى قد حالت، وهيهات أن يتحقق له اللقاء بل أنه يكنـى عـن الاسـتحالة بهذه الصورة الرائعة "فأقرب منها أن أصافح كوكباً" وعلى الرغم مـن أن المقصـود بالكناية هنا الدلالة على استحالة اللقاء نلحظ التناسب بين مصافحة الكوكب ولقاء الصديق فالمقارنة هنا بين علو الكوكب وعلو الصـديق سـواء أكـان المقصـود علـو نفسه وصفاته الكريمة أم علوه برحيله إلى العـالم الأخـروي ومـع اعترافـه في هـذا البيت السابع باستحالة اللقاء بعد أن تمناه في حسـرة، يـبرز دلـيلاً عمليـاً في البيتـين التاليين على هذه الاستحالة، وعلى أنه مع اعترافه بها تحـاول نفسـه والـنفس قـد لا تعترف في أعماقها بما يعترف به العقل وما تراه العينان تحاول أن تستحيي الشـبابين: شبابه وشباب صديقه في "قنا" ولكن الواقـع أصـدق مـن محاولـة الـنفس المتعلقـة بالماضي فلا يجد صاحبه إلا رسماً مغيبـاً في الـتراب، فيسـائل الأصـحاب عـن قـبره ليذرى عنده الدمع الصيب، ويفضي بالشجون والحسرات.

فأبيات هذه الوحـدة تتـوالى تواليـاً فكريـاً وشـعورياً لا يمكـن معـه للناقـد المنصف الذي يدرك المحور العام في القصيدة والمحور الخاص بكل مقطـع أن يغـير أوضاع الأبيات، ويفسد ترتيبها بترتيب آخر.

لقد أتى ترتيب الدكتور مندور وتلميذه بالبيت السابع:

أألقاك بل هيهاتَ قد حالتِ المنى   فـأقرب منهـا أن أصـافح كوكبـا

قبل البيت الثالث:

أألقـاك عنـد النيـل إن عـدت في قنـا   وأرعـاك عند الجسر إن سرت مغربا؟

فأفسد قيمة التكرار وما يحمله من مضاعفة الشعور بالألم بعد تعديد المشـاهد واستحضارها وتذكرها.

وأتى بالبيت السادس:

ونحصي على الدهر البريء ذنوبه وما كان إلا مازحًا حين أذنبا

بعد البيت الثالث:

فجعل أول ما يفعلانه بعد لقائهما إحصاء الذنوب على الدهر، فما أسوأه من لقاء أما العقاد فجعل أول ما يحدث في اللقاء استنشاد الأشعار والخوض في أحاديث فنون الأدب والفكر، ثم يكون هناك موضوع من بين الموضوعات التي يطرقونها وهو إحصاء الذنوب على الدهر، وهذا هو الترتيب الطبيعي.

وأتى الدكتور مندور وتلميذه بالبيت الخامس:

ونحسب أن الله لم يخلق امرءا على الأرض إلا كي يقول ويخطبا

بعد البيت السادس:

ونحصى على الدهر البرئ ذنوبه ....

فانفصلت العلاقة التي كانت بينهما في ترتيب العقاد وهي تخصيص نوع من الحديث بعد تعميم الحديث في كل شيء. أما الآن فلا علاقة، لأن إحصاء إنسان لذنوب الدهر لا يفسر بأن هذا الإنسان يحسب أن الله لم يخلق امرءا إلا لكي يقول ويخطب.

وكذلك الأمر في وضع هذا البيت الخامس قبل الرابع:

ونستنشد الأشعار في كل ليلةٍ..

لأن العطف هنا لا معنى له، لأنه يبدو عطفاً بين أشياء متناثرة، أما العطف في بيت العقاد فهو يحقق معنى التفسير والتعليل، وذلك أن غاية ما يبلغه المتحدث في الأدب من حب لهذا الحديث أن يكون معتقداً أن الله لم يخلق إنساناً على الأرض إلا لكي يقول ويخطب فإذا ذكر الشاعر هذه الحقيقة كان قوله بعد ذلك: "ونستنشد

الأشعار في كل ليلة" تطويلاً لا معنى له لأن المعنى السابق تضمنه وعبر عنه بأقصى تعبير، فالتدرج هنا يكون من الأعلى تأثيراً إلى الأقل تأثيراً، فيفقد الشعر قيمته أما في ترتيب العقاد فإنه يذكر هذه المشاهد من استنشاد الأشعار والخوض في الأحاديث، تلذذاً بتذكرها واستحضارها، ثم يندرج منها إلى ماهو أشد في الدلالة على حب الشعر والأدب وإدمان الحديث فيهما وهو الاعتقاد بأن الله لم يخلق امرءاً إلا لكي يقول ويخطب، واستنشاد الأشعار والخوض في أحاديث الفكر والأدب يقع من أشخاص كثيرين، أما هذا الاعتقاد فهو خاص جداً وقليل من يصل حبهم للشعر والأدب إلى هذا الحد، فالتدرج من المعنى السابق إليه تدرج من الأدنى إلى الأعلى، ومن الأضعف إلى الأقوى، ومن الشائع إلى الأكثر خصوصية.

وأتى الدكتور مندور وتلميذه بالبيت الثامن:

إذا عدت أستحيي الشبابين في قنا وجدتُك رسمًا في التراب مغيَّباً

بعد البيت الرابع:

ونستنشد الأشعار في كل ليلةٍ ونطلب في كل الأحاديث مطلباً

فأضاع الصلة الوجدانية القوية التي كانت بين البيت الثامن والبيت السابع فهو لا ينتقل من استنشاد الأشعار والخوض في أحاديث الأدب إلى محاولة استحياء الشبابين انتقالاً مباشراً إلا بعد أن يفكر في إمكان العودة إلى اللقاء فيعلم أن ذلك مستحيل، ويستدل على استحالته بأنه كلما حاول استحياء الشبابين لم يجد صاحبه إلا رسماً مغيباً في التراب.

وأتى الدكتور مندور وتلميذه بالبيت الثاني:

وآذن فيك الصبر أن لا يعينني وآذن فيك الحزن أن يتغلبا

بعد البيت الثامن:

إذا عدت أستحيي الشبابين في قنا ... وربما كان دليله على هذاالترتيب

أن الشاعر حين يجد صاحبه رسماً مغيباً في التراب يدفعه ذلك إلى أن يتمنى دوام الحزن عليه ومفارقة الصبر، فلا يعينه على السلو، والعلاقة هنا بين المعنيين تبدو علاقة مهترئة ليست من القوة والمتانة التي تحدث بين معنى البيت الثاني والبيت الأول في ترتيب العقاد.

لأن الصبر والحزن يأتيان بعد البكاء لا بعد محاولة استحياء الشبابين مباشرة، وإنما الذي يأتي بعد محاولة استحياء الشبابين مباشرة، ثم عدم القدرة على تحقيق ذلك بفقد الصديق هو أن يبحث عن قبر الصديق، كأنما يحاول أن يديم العلاقة معه ميتاً، ويلتقي به عند قبره، إذ لم يستطع أن يلقاه حياً كما كانا في الماضي. ولذلك عبر "بالمزار" في الشطر الأول من البيت السابع لأنه يفكر في اللقاء. وعبر بالقبر في الشطر الثاني لأنه لم يجد الصديق حياً يجيبه ويحدثه. فهو ليس حياً في "مزار" وإنما هو "دفين" في قبر، فليس للشاعر إلا أن يذرى الدمع عنده.

أما الوحدة الثانية فتمتد من البيت العاشر حتى البيت السادس عشر، وتدور حول محور أخر هو الأسى والاعتبار لفقد هذا الصديق في أوج الشباب، وحيوية الصبا.

فالشاعر في البيت الأول من الوحدة الأولى بدأ بالعبارة "أبكيك والصبا" فعطف الصبا على ضمير الخطاب الموجه إلى الفقيد. بعد أن ناداه نداء الأسى قائلاً: "رفيق الصبا المعسول" ثم جاءت أبيات الوحدة الأولى بكاء لعهد الصبا الذي كان بينهما، واسترجاعاً لأحداثه ولقاءاته، أما أبيات هذه الوحدة الثانية فهي بكاء الرفيق نفسه من جهة كونه مات في شبابه، وعلى قرب من عهد الصبا.

ولذلك بدأت الوحدة بالبيت العاشر الذي يعلن فيه تعجبه من شأن الموت الذي يختار كل محبب إلينا، ولكن الشاعر يتعجب من تعجبه نفسه، وهذا يحتاج إلى تفسير، ومن هنا يأتي البيت الحادي عشر بداية لمحاولات تفسير " تعجبه من عجبه" أو تفسير هذا "التعجب المركب" فيقول منادياً صديقه باسمه، كأنه حاضر معه كعادته في الحياة يناقش معه الأمور، ويشتركان في تأمل الحياة والموت، وعبرهما: إنه عرف الموت فيه غريبة من الغرائب مع أن الموت أمر مألوف في الدنيا، بل الدنيا لا تعرف لها مذهباً غيره لكنه رأى في موته هو بالذات عجباً وغرابة، ومن هنا كان تعجبه مثيراً للعجب فكيف يتعجب من أمر مألوف؟ بقى أن يفسر لنا تعجبه الأول فيأتي البيت الثاني عشر موضحاً له بصيغة الاستفهام.

أمَنْ هو في ذكرى فتى العمر ينطوي   كما طوتِ الأسقامُ شيخًا معذَّباً؟

كيف يموت من هو عند الشاعر وفي اعتقاده معدوداً "فتى العمر" كما يموت الشيخ المعذب الذي أضنته الأسقام؟ ولكن الشاعر يسرع بالجواب في البيت الثالث عشر مقرراً الحقيقة الخالدة التي لا جدال فيها، وهي أن الموت يتساوى لديه الشبان والشيب بل قد يسبق إلى الموت الشاب الفتى قبل الشيخ الأشيب، ويستوى في نهاية الطريقين من حنت رأسه الشيخوخة والإعياء فمشى على عصوين، ومن حنا ظهره عجز الطفولة فمات صغيراً وهو يحبو، وبتقرير هذه الحقيقة الأبدية ظهر أن تعجب الشاعر من موت صاحبه حينما فاجأه النبأ يستحق أن يتعجب منه فالتعجب الأول كان تعجباً بعثه الشعور المفاجئ، أما التعجب الثاني فمبعثه التمهل والاعتبار والشاعر في البيت الخامس عشر يؤكد أن مفاجأة النبأ كانت هي سبب تعجله بالتكذيب فهو معذور لأنه عهد صديقه ناضر الصبا في شرخ صباه فكانت حاله حال امتلاء بالحياة لا يستحضر معها توقع الموت.

عهدتُكَ في شرخ الصبي ناضر الصبا   وفاجأني الناعي فأجفلتُ مُكْذبا

ومع أن الموت هو الحقيقة الصادقة فإن الشاعر يعلن أن يتمنى أن لو كان الناعي كاذباً لا يعرف الصدق طول عمره وأن يكون كل قوله كذباً وإغراباً.

فالوحدة الثانية هي أيضاً متماسكة متصلة كأنها جملة واحدة لا اختلال فيها ولا انفصام. وفي الوقت نفسه نراها متصلة بالوحدة التي قبلها اتصال القسيم بالقسيم.

أما الوحدة الثالثة فتمتد من البيت السابع عشر حتى نهاية البيت السابع والعشرين، فهي أطول الوحدات وهي متصلة بالوحدة السابقة اتصالاً وثيقاً لأنها تدور حول صفات الفقيد الكريمة، وسجاياه الحميدة فإذا كان الشاعر في الوحدة الثانية قد رثى معنى محدداً في الفقيد وهو الصبا فقد تناول هنا سائر الصفات الأخرى أي أنه أفرد صفة الصبا بستة أبيات أما الصفات الأخرى فقد تناولها في تسعة أبيات إذا استثنينا البيت الأول من الوحدة التي يخاطب فيه رفاق الفقيد الذين يقيمون حفل تأبينه، وقد بعث الشاعر إليهم بالقصيدة لتلقى في هذا المحفل، فهو ينادي هؤلاء الرفاق داعياً إياهم أن يطنبوا في تأبين صاحبهم وذكر سجاياه التي لا يخطئها الباكي، مهما أطنب في الحديث عنها أما هذه السجايا فهي الصلاح ويمن النقيبة، وأمانة السر والجهر، وطيب النفس، وعفة القول، والبعد عن أذى الإخوان في حديثه فلا يذكر أحداًمنهم إلا تحببا، والقناعة والأمانة وإن قصرت بمسعاه الدنيا أو نبا به مسعاه عن غايته، فصاحبه كان لا يخون، بل كان يجتنب أهل الخيانة، ومن صفاته عزة النفس دون تكبر أو جفوة أو غلظة، وكان وهو سمير بليغ الحديث متشعبه، يملك الأسماع في أسماره، وكان أديباً مفطوراً على صوغ الشعر والنثر ونزعته في الأدب نزعة عربية محافظة تؤثر في الآداب المعربين لا المغريين ومن صفاته الألفة والوفاء للأصحاب، ومنازل الإقامة ودليل ذلك حبه لقنا، واستعذابه العيش بها، فلم يرض بغيرها بديلاً، وإن كان أعذب عيشاً منها، فالوفاء هو صفته التي سوف يذكرها الذاكرون كلما ذكروا عهد ولائه لبلدته.

وهذه الصفات العديدة يمكن أن نرى إمكان التقديم والتأخير فيها فترتيب الشاعر لها ليس ترتيباً حتماً.

فالبيت الحادي والعشرون:

إذا استمرأتْ مرعى الخيانةِ أنفسٌ تحرَّجَ منها مُعْرِضًا وتحوَّبا

يكون أكثر إحكاماً لو جاء بعد البيت الثامن عشر:

لقد كان ميمون النقيبة صالحًا وكان أمين السر والجهر طيبا

لأن كليهما في صفة الأمانة والبعد عن ضدها وهو صفة الخيانة.

والبيت الثاني والعشرون الذي يقول فيه:

وكان عزيز النفس في غير جفوةٍ ولا صلفٍ منه إذا صَدَّ أو صبا

أكثر اتصالاً بالبيت العشرين الذي يقول فيه:

وكان على كنز القناعة آمنًا وإن قصَّر المسعى بدنياه أو نبا

لارتباط القناعة بعزة النفس، وتقصير المسعى به لا ينال من عزة نفسه.

والبيت التاسع عشر:

وكان عفيف القول ....

أقرب إلى أن يكون مجاوراً للبيت الثالث والعشرين.

وكان سميرًا يملك السمع كلما تبسَّط في أسماره وتشعَّبا

فهو عفيف القول على الرغم من تبسطه في أسماره وتشعبه في الحديث. صحيح أن الأولى صفة أخلاق والثانية صفة قدرة، وملكة ذهنية، ولكن بينهما صلة

تنشأ من تصور الصفة الخلقية، حاكمة للصفة الذهنية، فلا يجره تشعب الحديث إلى الوقوع في أعراض الناس.

وصفة الوفاء قريبة من صفة الأمانة، ومتصلة بها، وهي صفة خلقية مثلها، فكان جديراً بهما أن يتجاورا، ونلحظ أن الشاعر فصل بعض الصفات الخلقية عن بعض حينما أتى بينها بصفات القدرة الأدبية في البيتين "الثالث والعشرين" و"الرابع والعشرين". ومع إمكان التقديم والتأخير بين أبيات المقطع لا نرى أن هذا يتيح لنا اتهام الأبيات بالتفكك والتناثر فتقديم الأبيات وتأخيرها يحدث داخل وحدة واحدة ولا ينقل الأبيات من وحدتها إلى وحدة أخرى كما صنع الدكتور مندور وتلميذه.

بل أننا أن الترتيب الشطرى الذي أتى به الدكتور مندور وتلميذه لبعض الأبيات في هذا المقطع جاء متنافراً إلى حد كبير فنقل الشطر الثاني من البيت التاسع عشر وجعله شطراً ثانياً في البيت الثامن عشر ونقل الشطر الثاني في البيت الثامن عشر فجعله شطراً ثانياً في البيت الثاني والعشرين ونقل الشطر الثاني في السادس والعشرين فجعله شطراً ثانياً في البيت العشرين وحذف الشطر الأول من البيت التاسع عشر، فبدلاً من قول العقاد:

لقد كان ميمون النقيبة صالحًا وكان أمين السر والجهر طيبا

وكان عفيف القول لا يقرب الأذى ولا يذكر الإخوان إلا تَحَبُّبا

وكان على كنز القناعة آمنًا وإن قصَّرا لمسعى بدنياه أو نبا

أحبَّ قِنًا واستعذب العيش في قِنَا فلم يُغْرِهِ عيشٌ وإن كان أعذبا

جعلها الدكتور مندور وتلميذه:

لقد كان ميمون النقيبة صالحًا ولا يذكر الإخوان إلا تَحَبُّبا

وكـان علـى كنـز القناعـة آمنًـا   فلم يُغْرِهِ عيشٌ وإن كـان أعذبا

وكان عزيز النفس في غير جفوةٍ   وكـان أمـين السـر والجهـر طيبـا

والانسجام والتماسك في ترتيب أشطر العقاد أقوى أصرة وأكثر احكاماً؛ فيمن النقية والصلاح صفتان فيهما عمومية أما أنه "لا يذكر الأحباب إلا تحبباً" فهي صفة فيها نوع من التحديد الجزئي الخاص بعفة اللسان، ولذلك فإنها في ترتيب العقاد جاءت إيضاحاً ودليلاً على قوله في الشطر الأول:

"وكان عفيف القول لا يقرب الأذى"

وقد أتى العقاد "بأمانة السر والجهر وطيب النفس" وهي صفات عامة للشخصية بعد قوله "كان ميمون النقية صالحاً" فهو يبدأ الوصف بذكر الصفات الكلية العامة للشخصية ثم يأتي بالتفصيل والتحديد وقد يقال إن "الأمانة" صفة جزئية بخلاف يمن النقيبة والصلاح ولكننا نرى أن قوله "أمين السر والجهر" بإضافة الأمانة إلى "السر والجهر" مع المطابقة بين "السر والجهر" وعطفهما جعل الأمانة هنا صفة ذات طابع عمومي لأنه يشمل جميع نواحي النفس في سرها وجهرها.

وقول العقاد في البيت السادس والعشرين:

أحبَّ قِنًا واستعذب العيش في قِنَا   فلـم يُغْـرِهِ عـيشٌ وإن كـان أعـذبا

شديد الارتباط والتلاؤم، فالمرثى كان وفياً لبلده "قنا" ففضل العيش فيها واستعذبه على سائر البلاد ولو كان العيش في هذه البلاد "أعذب" ولنلحظ الفرق بين "استعذب" في الشطر الأول و"أعذب" في الشطر الثاني، فالمرثى هو الذي رأى العيش في قنا "عذباً" وإن لم يكن هو في حقيقته عذباً أو كان غيره أعذب منه. فالتماسك واضح بين الشطرين أما ترتيب الدكتور مندور وتلميذه:

وكــان علــى كنــز القناعــة آمنًــا　　　فلم يُغْرِهِ عيشٌ وإن كـان أعذبا

فنلحظ فيه ضياع هذه الدلالات السابقة، ولا نعرف وجها لتنكـير "عـيش" التي توحي في هذا السياق بالتعميم الذي يشمل العيش كلـه، وهـذا لايتصـور ولا يعقل، كما أن صيغة التفصيل "أعذب" فقدت ايحاءها ودلالتها فعلى أي عيش فضل هذا العيش الذي لم يغره؟!

ولكن قول العقاد :

وكان عزيز النفس في غير جفوةٍ　　　ولا صـلفٍ منــه إذا صَــدَّ أو صــبا

نلحظ فيه التماسك القوى بين الشطرين:

فعزة النفس لا تختلط عند المرثى بالتكبر والصلف في حالتي صده عن بعض الناس أو تعلقه بهم، فهو عزيز النفس إذا "صبا وأحب" ولكن عـزة نفسـه ليسـت عزة الجفوة والصلف إذا صد عن بعضهم، وأعرض احتراماً لكرامته لأن إعراضـه إعراض مهذب لا يجرح المشاعر، ولا يؤلم النفوس.

فأين من هذا ترتيب الدكتور مندور وتلميذه

وكــان عزيــز الـنفس في غـير جفـوةٍ　　　وكــان أمــين الســر والجهــر طيبــا

الذي أفسدا به الرسم الدقيق الـذي صـور بـه العقـاد صـفة عـزة الـنفس في المرثي، ونقلانا إلى صفة أمانة السر والجهر والطيبة بغير تمهيد أو تناسب.

أما الوحدة الرابعة في قصيدة العقاد فهي مكونة من ثلاثة أبيات يوجههـا إلى المحتفلين بالتأبين لأنه لم يتمكن من الحضور إليهم والمشاركة معهم بنفسـه فأرسـل القصيدة لتلقى بينهم، وهو يدعوهم في هذه الأبيات الثلاثة إلى أن يطيلوا ويسـهبوا في تعداد صفات المرثى دون حرج وإلى أن يذكروا رفيقه "يعني نفسه" هـذا الرفيـق الذي يعتاده الحزن ويسهب في إيلامه، وهو يتمنى أن يكون معهم في هذا الحفل على

قرب من الفقيد الذي فارقه مبكراً فكأنه سمع نعيين يوم موته، لا نعياً واحداً وهذه الوحدة ملائمة كل الملاءمة لما قبلها، لأن الشاعر أتى بها بعد أن عدد صفات المرثـى الكريمة في حياته فمن الملائم أن يطلب من المؤبنين أن يطيلوا هـم أيضـاً، ويسـهبوا فيتعداد صفاته، وأن يشعر بحاجته إلى أن يكون قريباً من هذا الفقيد مـع المـؤبنين في قنا، وقد اجتمعوا على كثب من قبره، ومن الطبيعـي أن يـدعو هـذا الخـاطر معنـى الرفقة التي كانت بينهما، والتـي قطعهـا الفـراق فكـأنما سـمع الشـاعر نعيـين نعيـاً للصديق، ونعياً لهذه الرفقة والمعاني شديدة التماسك وتـوالي الخـواطر يـأتي طبيعيـاً، لا تنافر بين أجزائه، بل هو شديد الإحكام إلى حـد يمنـع التبـديل والتغيـير. وتـأتي الوحدة الخامسة مكونة من ثلاثة أبيات أيضاً:

إذا مـا رثـى المحـزونُ إلـفَ شـبابه	**رثى قلبه شطرًا من القلب مخصباً**
وودع مـن عهديـه في العمـر قبلـةً	**أخـفَّ علـى الـروَّاد زادًا وأرحبـا**
إذا جازهـا أودى بمختـار عيشـه	**ولم يبـقَ إلا مـا اتَّقَـى وتهيَّبـا**

وهذه الوحدة تأتي تعليلاً لعمق حزنه على فقيده الذي مات في أوج الشباب، وهـي أبيـات في صـورة الحكمـة العامـة، ولكنهـا ليسـت حكمـة يفرزهـا العقـل التجريدي، ولا تطفئها الذهنية الباردة بل هي حكمة متقدة بلهيب التجربـة، فينفـذ الشاعر ببصيرته إلى أعماق النفس، وإلى حقيقة الحياة من خلال موقفه الحـزين عـلى صاحبه، محاولاً تعليل هذا الحزن الشديد، فيصل إلى أن رثاءه لإلفـه الـذي مـات في شبابه، إنما هو رثاء للشطر الخصب من الحياة، فالحياة شطران شطرها الأول الصـبا والشباب، وشطرها الثاني الكهولة والشيخوخة. شطرها الأول إقبـال عـلى الحيـاة، وشطرها الثاني إدبار وتهيؤ للفراق وانتظار للموت، شطرها الأول هو الأخف عـلى رواد الحياة والأرحب لأمانيهم وأعمالهم وشطرها الثاني هو الأثقل والأضـيق فـإذا جاوز المرء الشطر الثاني فقد جاوز الشطر المختار المحبوب ولم يبق إلا الشطر الـذي

يتقيه ويتهيبه وهذه الأبيات الثلاثة تقوم مقام التفسير لقوله في ختام الوحدة السابقة.

كأني وقد فارقتُهُ قبل يومه سمعتُ له نعيَيْنِ يَوْمَ تغيَّبا

ونحن نلحظ كيف جاء الانتقال من التجاوب الشعوري، إلى التأمل انتقالاً ملتحماً بعضه ببعض في الوحدتين الرابعة والخامسة لتأتي بعدهما الوحدة الأخيرة مزيجاً من التجاوب والتأمل في وقت واحد حيث يقول الشاعر:

أليف الصبا لا تشكُ في الموت وحشة فما زال ركبُ الموتِ أحفل موكبا

تعاقبتِ الأجيالُ تحت لوائه وإن بعدوا دارًا وعهدًا ومأربا

وما الزمنُ المحضورُ إلا بقيةٌ من الزمن الماضي تلاقت لتذهبا

عليكَ سلامُ الله حتى يظلَّنا سلامٌ أظلَّ الناسَ شرقًا ومغربا

وهذه الوحدة الأخيرة تأتي لتؤكد المحور العام الذي بنيت عليه القصيدة كلها وهو رفقة الصبا التي وأدها الموت وعلى الرغم من الحزن العميق الذي عكسته أبيات الحكمة في الوحدة السابقة نجد الشاعر يحاول أن يبحث عن تفسير عقلي يسوغ تقبل فكرة الموت فيرى أن الموت أعظم من الحياة وأحفل موكباً، ولكنه إذ يسوق هذه الحقيقة يربطها بحبه الشخصي للصديق، ولا يعرضها عرضاً عمومياً مجرداً ومن هنا قلنا: إن التجاوب الشعوري امتزج بالتأمل في وقت واحد.

فهو ينادي صديقه الفقيد نداء القريب للقريب، بتلك الصفة التي تعكس الدلالة المحورية للقصيدة كلها "أليف الصبا" ومعنى الألفة يناقض تماماً معنى الشعور بالوحشة الذي ينشأ من الوحدة خاصة في ظلمة القبر، ومن هنا يقول الشاعر لصاحبه "لا تشك في الموت وحشة" لماذا؟ لأننا جميعاً ذاهبون إليه، والموتى أكثر عدداً من الأحياء ، فالموت يضم جميع الأجيال السابقة، وسوف تأوى إليه جميع

الأجيال اللاحقة في مشارق الأرض ومغاربها. فكيف تكون فيه الوحشة؟! أما "الزمن المحضور" أو "زمن الحياة" فهو زمن قصير وإن هو إلا بقية من الزمن الماضي، تلاقت بالحاضر لتذهب إلى عالم الموت. عالم السلام الذي يدعو الشاعر للفقيد أن يظله الله به حتى يشملنا جميعاً بعد فراق هذه الحياة.

وهذه الوحدة متولدة تولداً طبيعياً عن الوحدة السابقة بل عن الوحدات السابقة كلها، فإذا كانت الوحدة السابقة قد دارت حول انقسام العيش إلى شطرين وبينت أن الشطر الأخير هو الشطر الذي يشرف بالمرء إلى عالم الموت، فإن الوحدة الأخيرة جاءت لتحاول أن تكشف النقاب عن هذا العالم المتهيب، ويحاول الشاعر أن يعوض بمشاعره مستعيناً بعقله هذا الإحساس بالفقد والفراق، فيجعل من عالم الموت عالم لقاء وألفة، عالماً زاخراً بالأجيال التي تتلاقي فلا وحشة فيه. وترى هذا اللقاء لقاء سلام يظل الناس،ومن هنا فإن اللقاء بالصديق الفقيد سوف يعود في هذاالعالم فألفة الصبا التي كانت بينهما لن تنقطع إلا تلك المدة القصيرة مدة "الزمن المحضور" المتبقية من حياة الشاعر، ومن هنا كان النداء "بأليف الصبا" في أول المقطع نداء يحتمه سياق المعاني الواردة في المقطع من ناحية، وتحتمه الدلالة المحورية لفكرة القصيدة كلها من ناحية أخرى.

فتركيب العقاد لأبياته ومعانيه وألفاظه تركيب محكم غاية الإحكام ولا يصدق عليه بحال ما يقوله الدكتور مندور بأن "القصيدة كلها مبنية على خواطر وأحاسيس متناثرة يمكن ترتيبها على أوضاع متباينة".

وقد أمعن في اتباع رأى الدكتور مندور كثير من الباحثين بل أخذ بعضهم يتعقب قصائد العقاد ودواوينه ليبدلوا بين أبياتها مستدلين بذلك على أن الشعر الغنائي لا يمكن أن تتحقق فيه هذه الوحدة، التي يدعو إليها العقاد .. وهذا شعره نفسه خير شاهد على ذلك!!

ومنهم من استدل بتنقيح العقاد لقصائده في الطبعات المختلفة وتغييره لبعض أوضاع أبياته، وإضافته بعض الأبيات .. أو حذفه بعضها على أن هذا الشعر يفتقد الوحدة العضوية .. فلو كانت متحققة فيه من أول الأمر ما أجرى صاحبه عليه أي تعديل ولا أدخل فيه من تنقيح ..

وقد قام أحد هؤلاء الباحثين وهو الأستاذ الدكتور حسن أحمد الكبير بإجراء إحصائية تتبع فيها قصائد العقاد في ديوانه الأول وتبين له بعد جهد شاق مضن أن الشاعر قد أعمل قلمه وعقله في أربعين قصيدة ومقطوعة، من بين قصائد الديوان الذي يشتمل على مائة وثلاث وخمسين منظومة شعرية .. وقد أحدث في هذه القصائد الأربعين تغييرات جوهرية ما بين حذف لبعض الأبيات أو إبدالها بأخرى، أوالقيام بإجراء ترتيب آخر لبعض الأبيات في القصيدة أو بتأليف أبيات من أشطر مختلفة.

وأرى أن الاستدلال بتنقيح الشاعر لشعره على افتقاد هذا الشعر للوحدة العضوية دليل من أضعف الأدلة، بل إنه على العكس يثبت أن هذا الشاعر ينشد تحقق الوحدة، وإذا كنا نقول بأن الشعر "وحي الطبع" فليس معنى ذلك أن الشاعر كالنبي توحي إليه الآيات ويتلقاها كما جاءت لأول مرة فلا يبدل ولا يغير .. وإنما الشاعر يعمل عقله ودربته وثقافته وذكاءه في تنظيم ما أوحى إليه طبعه وترتيبه، وبناء بعضه على بعض وتحقيق الوحدة فيه فهو ينشد الأحكام والتماسك .. لأن هذا الإحكام والتماسك ركن من أركان الجمال وضرورة من ضرورات العقل المتحضر .. ومعين للقارئ على التذوق والمتابعة والتأمل والاستمتاع .. ومن الجائز أن يخطئ الشاعر في عملية البناء أو يفوته الوضع الأمثل .. ومن شأن كبار الشعراء انعام النظر في أعمالهم، ومعاودة التأمل في صنعته .. وهذا الإنعام الفني يسائلهم دائماً أحققوا الوحدة تامة أم هي قلقة في موضعها؟ .. فإذا فكر الشاعر بهذه الطريقة فعاد إلى عمله يعد له ويقومه كما يفعل الرسام والمثال .. أنأتى نحن فنقول له مهلاً إن هذا

لدليل على أن الوحدة العضوية غير متحققة في قصيدتك، وإنها لا يمكن أن تتحقق في عملك مهما عدلت وقومت ونقحت فأنت شاعر غنائي والشعر الغنائي ليس من شأنه الوحدة العضوية..؟!

ومن العجيب أن هؤلاء النقاد يخطئون في فهم مبدأ الوحدة عند العقاد ويتخذون من عباراته دليلاً على أنه يدعو إلى نوع من "السنتيمترية الصارمة".. وقد عدت إلى عبارة العقاد فلم أفهم منها مثل ما فهموا، ولم تؤد بي إلى النتيجة التي توصلوا إليها .. فهو يقول: "ينبغي أن تكون القصيدة عملاً فنياً تاماً يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها".

فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يقوم عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكتف أو القلب عن المعدة، أو هي كالبيت المقسم لكل حجرة منها، مكانها وفائدتها وهندستها ولا قوام لفن بغير ذلك"[1].

نلاحظ أن العقاد يدخل القصيدة الغنائية تحت مفهوم عام شامل هو (الفن) .. والوحدة العضوية مبدأ كلي من مبادئ العمل الفني وشرط أساسي من شروط تحقق الجمال .. ولا حجة لأحد في إخراج القصيدة الغنائية عن الاندراج في المفهوم العام للفن.

وقد نبه العقاد في أول الفقرة، إلى أن القصيدة "عمل فني" وفي ختام الفقرة إلى ان هذا الشرط في القصيدة ليس خاصاً بها، وإنما هو شرط عام لا قوام لفن بغيره

1- الديوان في الأدب والنقد – العقاد والمازني.

.. وللعقاد هنا خلفية واسعة، من قراءاته في علم الجمال، وثقافته المتنوعة في الفلسفة والنقد..

ونلاحظ أن العقاد لم يستعمل التعبير (وحدة الموضوع) الذي يردده النقاد، وإنما عبر بأسلوبه الخاص قائلاً "يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة" لأن الشاعر ليس شأنه شأن الكاتب ينظر إلى موضوع خارجي .. ويقصد الكتابة فيه .. وإنما إذا كان هناك خاطر واحد صورة تصويراً كاملاً .. وإذا كانت هناك خواطر متجانسة أي من جنس واحد وقد أدى بعضها إلى بعض .. وتفرع بعضها من بعض، صورها في قصيدة واحدة لأنها في حقيقتها خاطر واحد.

أما إذا كانت الخواطر متباعدة غير متجانسة، فمن القبح لا من الجمال أن تصور جميعها في قصيدة واحدة، مهما تكلف المتكلفون القول بالوحدة الشعورية أو الخيط الشعوري أو غير ذلك .. ومن الطبيعي أن الخواطر المتباعدة لا ترد على نفس بشرية سليمة في وقت واحد .. فإذا اجتمعت في قصيدة شاعر، خواطر متباعدة فهذا دليل على أنه كتبها في أوقات مختلفة .. فهي قصائد متفرقة في حقيقتها وإن جمعها وزن واحد وقافية واحدة.. أما إذا كان قد كتبها في وقت واحد، فهذا دليل على كذبه وادعائه لأنها حينئذ أبيات متفرقة صنعها بذهنه تقليداً ومحاكاة، وتكلفاً دون أن يجمعها خاطر واحد شعر به وعانى منه ..

وقد شبه العقاد القصيدة الغنائية بثلاثة تشبيهات خلاصتها أنها عمل فني يصدق عليها ما يصدق على كل عمل فني، شبهها بالتمثال الذي يكمل بأعضائه وبالصورة التي تكمل بأجزائها .. وباللحن الموسيقي الذي يكمل بأنغامه..

ونبه العقاد إلى أمرين:

(1) **ألا يختلف الوضع** (2) **ألا تتغير النسبة**

فماذا يقصد باختلاف الوضع؟؟ وماذا يقصد بتغير النسبة..؟؟

يقصد باختلاف الوضع وضع الأفكار والمعاني فلا يبدأ الشاعر بفكرة جزئية ثم يدخل في غيرها، ثم يعود للأولى فهذا تشتيت للذهن وتوزع للشعور، لا يقبله عقل يحسن الفهم والتذوق .. ويقصد بتغير النسبة أن ما يعطيه الشاعر لكل فكرة جزئية من الطول أو القصر، يجب أن يكون مرتبطاً بالمعنى العام .. وكذلك ما يأتي به من خيال من حيث امتداده أو إيجازه يجب أن يكون بقدر المعاني .. فلا يصح أن يستأثر معنى جزئي باهتمام الشاعر فيطغى على المعنى الكلي للقصيدة أو أن يستطرد الشاعر في خيال يبعد به عن الخاطر الذي ساق من أجله قصيدته..

ويعود العقاد فينبه إلى شيء هام .. وهو وظيفة كل قسم من أقسام القصيدة ووظيفة كل بيت في كل قسم .. فكل قسم من أقسام القصيدة يجب أن تكون له وظيفة يؤديها في الكل، وجزء من المعني العام يوكل به، ولا يتداخل معه قسم آخر في وظيفته المعنوية .. كما أن كل بيت في كل قسم يؤدي وظيفة معنوية في داخله .. وهذا ما يتضح له من تشبيه العقاد للقصيدة بالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته .. الخ وتشبيهها بالبيت المقسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها .. فهو لا يريد إلا الوظيفة المعنوية التي يؤديها البيت في موضعه بالنظر إلى المعنى الكلي أو الخاطر العام ..

كيف يقال إن كلام العقاد يمنع النمو في القصيدة .. مع أنه شبهها بالجسم الحي؟

كيف يقال إن كلام العقاد يمنع تدخل الشاعر بالتنقيح والتعديل .. مع أنه يقول إن القصيدة "عمل فني" هي إذن لا تخرج من الشعور إلى القرطاس مباشرة وإنما تخضع المشاعر لعقل الشاعر وإرادته، ليعمل "عملاً فنياً" يصور به هذه المشاعر التي يدور حول خاطر واحد أو خواطر من جنس واحد .. وكل "عمل" شأنه هكذا لابد أن يراجع وينقح ويعدل ويقوم على فترات متقاربة أو فترات متباعدة..

أما قوله "فإذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها .. فهذا هو "المثل المنشود" و"الكمال المرجو" وقد لا يصيبه الشاعر، في أول عمله، وقد يحققه بعد التأمل والتنقيح والمراجعة..

كما أنه لا يمنع أن يكون في داخل القسم الواحد من الأفكار بعض أبيات تتساوى في ترتيبها أو أن يكون هناك ترتيب لها أدق من ترتيب الشاعر ولكن الأفكار الكلية تتوالى في نظام منطقي شعوري سليم..

وقد كان المرحوم الدكتور محمد غنيمي هلال أصح فهماً لمبدأ الوحدة العضوية عند العقاد وأطول تأنياً ودراسة .. فهو يرى أن "أهم ما يجب التنبه إليه – في اختيار التجربة نفسه– ألا تتنافر الأجزاء، وأن تتعاون جميعها في إحداث المراد وأن تتقدم القصيدة في التصوير شيئاً فشيئاً، في حركة نامية موحية، وألا يشرح الشاعر فكرة ثم يعود إليها، أو إلى ما هو أوثق رباطاً بها. بعد انتقاله منها إلى غيرها، ويتطلب كل ذلك التفكير العميق في بنية القصيدة بوصفها وحدة ذات أجزاء مترابطة قبل البدء في نظمها، وبعد ذلك تتساوى الأجزاء الواحدة في موضعها من القصيدة، أو تتقارب على حسب الوجهة النفسية للبناء العام فيها، بحيث لو وضعت بعض الأجزاء أو الأبيات مكان الأخرى لم تختل وحدة القصيدة، وهذا ما يسلم به دعاة الوحدة في القصيدة أنفسهم، ويضرب الدكتور غنيمي هلال مثلاً لمرونة معالم الوحدة في القصيدة بقول ميخائيل نعيمة في قصيدته "أفاق القلب":

دموع العين قد جمدت   وريح الفكر قد همدت

فلم . ياقلب .لم ياقلب   فيك النار في لهب

وكنت أظنها خمدت ؟

ربيع العمر مذ ذهبا   وريق الحب مذ نضبا

بـــــلا سمــــــع ولا بصـــــر   افقـــــت . وكنـــــت يـــاقلبي

كصخر في الحشا رسبا

فكـــــم مـــــن مــــرة هجـــما   عليـــك الحـــب فانهزمـــا

وكـــم . كـــم قـــد جثـــا قلـــب   أمامـــــك حـــــاملا امــــلا

فـــراح مـــزودا الـــمـــا

إلى أن دار في خلــــــــــدى   بأنــك لســـت مـــن جســـدي

وأنـــــــك طينـــــــة لمـــــا   برانـــــى الله لم يـــــنفخ(1)

بها من روحه الأبدى

ويعلق قائلاً: "فالمقطوعة الثالثة" فكم من مرة هجما .. و"الرابعة: وكم عين لديك بكت" يمكن أن يتبادلا موضعهما دون إضرار ما بوحدة القصيدة..

بل يبدو لنا أنهما لو تبادلا الوضع لكان ترقياً في التصوير من الأدنى إلى الأعلى وهو أجود وذلك أن الشاعر ينص في المقطوعة الثالثة المذكورة على صده لهجمات الحب، وعدم إصغائه لقلب الحبيب، وهذا أشد قسوة من تنكره لمطلق باك أو شاك ..

ولعل هذا هو السبب في أن الأستاذ الدكتور مندور يفضل في القصيدة أن يستبدل بالوحدة العضوية "التصميم الهندسي" .. وبه توزع أجزاء القصيدة بوصفها عملاً فنياً متآزر الأجزاء في بنيته، هذا إلى أثرها العظيم كذلك في صياغة الشعر في الصور الأدبية ..

ثم يضرب مثلين آخرين لمرونة مفهوم الوحدة العضوية فيقول:

1- ديوان همس الجفون –ميخائيل نعيمة.

والأمثلة على ذلك كثيرة متنوعة فمثلاً قصيدة الطلاسم" لإيليا أبـو مـاضي، تتوالى هكذا أبياتها:

أَجَديدٌ أَم قَديمٌ أَنا في هَذا الوُجود
هَل أَنا حُرٌّ طَليقٌ أَم أَسيرٌ في قُيود
هَل أَنا قائِدُ نَفسي في حَياتي أَم مَقود
أَتَمَنّى أَنَّني أَدري وَلَكِن لَستُ أَدري

***

وَطَريقي؟ ما طَريقي؟ أَطَويلٌ أَم قَصير؟
هَل أَنا أَصعَدُ أَم أَهبِطُ فيه وَأَغور
أَأَنا السائِرُ في الدَربِ أَمِ الدَربُ يَسير
أَم كِلانا واقِف وَالدَهرِ يَجري لَستُ أَدري

لو تبادلت المقطوعتان السابقتان موضعهما ماضر ذلك بوحـدة القصـيدة بـل يبدو أن الفقرة الأخيرة المذكورة أشد ارتباطاً بـالفقرة السـابقة عـلى المقطـوعتين في القصيدة .. إذ تنتهي تلك الفقرة يقول إيليا:

كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟ لست أدري

وهذا المعنى أوثق صلة بقوله في الفقرة الأخيرة المذكورة ..

"وطريقي ما طريقي"..

ونظير ذلك قصيدة الأستاذ العقاد: "نبئيني" .. وهـي تجربـة .. صـادقة مـن تجارب القلب الإنساني:

يــا رجــائي وســلوتى وعزائــي	**وأليفـــى اذا اجتـــوانى الأليـــف**
نبئينـــى فلســت اعلــم مـــاذا	**منــك قلبــى بحســنه مشــغوف**
كــل حســن أراك اكــبر منــه	**إن معنـــاك تالـــد وطريـــف**

لست أهواك للجمال وإن كان جميلاً ذاك المحيا العفيف

لست أهواك للذكاءوإ ن كان ذكاء يذكى النهى ويشوف

لست أهواك للدلال وإنكان ظريفا يصبو إليه الظريف

لست أهواك للخصال وإنرف علينا منهن ظل وريف

لست أهواكللرشاقة والرقة والأنس وهو شتى صنوف

أناأهواك"أنت""أنت" فلا شئ سوى أنت بالفؤاد يطيف

إن حبا ياقلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف

فالقصيدة متتابعة في قياسها حتى تنتهي إلى نتيجتها المنطقية. ومعانيها مترابطة محكمة، ولكن إذا أخرنا البيت الخامس مثلاً عن السادس لم تتغير معاني القصيدة ولا وحدتها، بل يظهر أننا لو أخرنا بيتي الذكاء والخصال، إلى ما بعد البيت الثامن كانت المعاني أشد ترابطاً، لأن صلة الجمال بالدلال والرشاقة والرقة والأنس أوثق من صلته بالذكاء والخصال الجميلة.

فمرونة الوحدة هنا لا تنفي التماسك البنائي ولا التسلسل المنطقي والشعوري، وإنما جاءت هذه التعديلات الطفيفة، والتنقيحات الخفيفة، فجعلت القصيدة أشد ارتباطاً وأقوى إحكاماً، فقد يخطئ الشاعر في أول تأليفه إدراك العلاقة الأوثق بين بعض الأقسام أو الأبيات. فيأتي النقد سواء كان نقد الشاعر لنفسه أو نقد غيره له فيحقق للقصيدة وضعاً أقوم .. أي أن هذه التعديلات مؤكدة لمبدأ الوحدة العضوية وليست نافية له ..

تقبل القصيدة للتعديل والتنقيح شيء، والتفكك البنائي، وتداخل الأفكار، واضطراب المعاني شيء آخر، وهذا التفريق هو مايجب أن يدقق فيه الباحث عند مناقشة الوحدة عند العقاد..

الفصل الرابع
أثر الدعوة إلى وحدة القصيدة في شعرنا العربي الحديث

إذا كان خليل مطران قد سبق العقاد ومدرسة الديوان في التنبيه إلى ضرورة تحقيق الوحدة في القصيدة. فإن وضوح منهج العقاد وعمق بحثه، وشدة ضرباته، ودوى دعوته قد تركت آثارها الجلية على الشعر العربي الحديث.

ومهما يختلف الباحثون في الانحياز إلى العقاد، أو مقاومته فإنهم جميعاً يتفقون على أن دعوته قد أصبحت فاصلاً بين عهدين..

فلا يكاد القارئ يعثر الآن على قصيدة من شعر المدارس الحديثة التي نشأت في أعقاب مدرسة الديوان أو صاحبتها .. تتعدد فيها الأغراض أو تتجافى عن التنظيم الفني الذي تتلاحم فيه الأجزاء وتترابط ..

ولا يزال النقاد يختلفون حول مفهوم "الوحدة" فمنهم من يؤثر استعمال التعبير "الوحدة الفنية" ويعني به المطابقة بين الشكل والموضوع أي بين اللفظ والمعنى.

ومنهم من يعني بالوحدة الفنية وحدة الموضوع وانتظامها لحالة شعورية واحدة، ودوران أفكار القصيدة حول ذلك الموضوع في ترابط واضح بين عناصر القصيدة المتمثلة في الفكر والخيال والعاطفة

وهناك من يفرق بين الوحدة الثابتة "والوحدة الحدسية" فالأولى لابد فيها من ترتيب الحوادث وتسلسلها الطبيعي لأنها تتخذ من القصة أو الدراما الخاطفة إطاراً لها.

والثانية تعتمد على التجربة النفسية أو الاجتماعية .. وتقوم على التنسيق بين أجزاء هذه التجربة والربط بينها وبين ما تثير من صور وأفكار، وهذه يمكن أن تؤخر بعض الأبيات أو تحذف منها أو تضيف إليها ما تشاء من الأبيات، ولا يتغير المعنى بل ولا يؤثر ذلك التغيير والتبديل في بناء القصيدة[1].

1- شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث –د. عبدالحي دياب.

وعلى الرغم من اختلاف النقاد وعدم استقرارهم نهائياً على تحديد المفاهيم فإن الشعراء على اختلاف مدارسهم قد اتجهوا إلى تحقيق الوحدة في قصائدهم..

ونستطيع أن نتبين ذلك واضحاً في شعر المهجريين .. ولكن للإنصاف لابد أن أقول بأن المهجريين قد نشأوا مستقلة عن مدرسة الديوان ..وإن كان الأستاذ ميخائيل نعيمة قد أصدر كتابه "الغربال" وهو كتاب من كتب النقد الرائدة في العصر الحديث في وقت متقارب لإصدار العقاد كتابه "الديوان" والتقى الناقدان في كثير من الأفكار والاتجاهات[1].

كما نستطيع بنظرة عامة إلى شعر جماعة أبولو أن نرى مدى تأثرها بالدعوة إلى الوحدة العضوية حيث حققوا في قصائدهم هذا التعانق الفكري والشعوري بين أجزائها وأبياتها ..

فأما المهجريون فقد جعلوا القصيدة عملاً فنياً موحداً متكامل الأجزاء كالبنية الحية، ولم تكن الوحدة في أيديهم وحدة الموضوع فحسب، ولكنها امتدت إلى الوحدة النفسية أيضاً فإن تجديد هؤلاء الشعراء لم يقتصر على تناول الموضوع الواحد الذي نفتقده في أغلب الشعر العربي على مر العصور.. ولكنه تناول الوحدة النفسية للموضوع فأصبح جو القصيدة جواً نفسياً لا ذبذبة فيه ولاتناقض..

فالانتقال من بيت إلى بيت انتقال طبعي يتساوق مع الجو الشعوري العام للقصيدة، ويجاوب الهزة النفسية في درجتها المعينة التي تسود القصيدة كلها، فالوحدة النفسية والشعورية في لونها ودرجتها وانتقالها الطبيعي تتمشى في القصيدة كلها بحيث يصل القارئ إلى آخر بيت فيها .. وقد أحس أن الشاعر قد أفرغ تجربته في جو واحد لا ذبذبة فيه، ولا فجوات فكأن القصيدة تنحو في جزئياتها – نحواً عضوياً متكاملاً[2].

1- النقد والنقاد المعاصرون –د.محمد مندور.

2-شعر المهجر – للدكتور كمال نشأت.

أما جماعة أبولو فإنها تعترف بتلمذتها على الشاعر "خليل مطران وكان الدكتور أحمد زكي أبو شادي مؤسس هذه الجماعة وسكرتيرها ورئيس تحرير مجلتها صديقاً حمياً وتلميذاً وفياً لخليل مطران .. ولكنه مع ذلك عاصر الصراع الدائر بين مدرسة الديوان ومدرسة شوقي .. إلى جانب اطلاعه الواسع على الآداب الغربية فآثر أن يكون جماعة من شعراء الشباب تجني ثمرة التجديد، يتحقق في شعرها النماذج المنشودة عند مجددي النقاد..

ويقول الأستاذ مصطفى السحرتي وهو من أشهر نقاد هذه الجماعة وحامل لواء دعوتها بعد رحيل كبار روادها –يقول عن الوحدة في القصيدة "إن الوحدة هي الرباط الذي يضم التجربة والصور والانفعالات والموسيقى والألفاظ في وشاح أثيرى خفى .. ولا يقف هيكل الوحدة عند التسلسل المنطقي، ولا الصور الحية، ولا الموسيقى المتوائمة مع معاني القصيدة، بل إن للألفاظ ودقة اختيارها، ووضعها في مكانها الواجب، دخلاً كبيراً في تكوين هذا الهيكل .. وبهذه الوحدة يتكامل القصيد، وتدب فيه الحياة، وتلمح هذه الوحدة ابتداء من دوران أبيات القصيدة دوراناً منطقياً شعورياً، وتنتقل هذه الأبيات انتقالاً فكرياً من حالة إلى حالة، وهذا ما يسمي بالتطور الكيفي للشكل ثم يأتي هذا الدوران من توافر التجربة الشعرية، وعرضها عرضاً جميلاً، وصياغتها صياغة محكمة لا هي بالطويلة (المجرجرة) ولا بالقصيرة الكاشفة، فإذا اختلطت التجربة أو رف عليها اللبس اضطربت الوحدة، وتخلع بنيانها[1].

ونحن نلاحظ أن هذا الناقد أكثر امعاناً في فهم الوحدة ممن سبقوه فهو لا يطلبها في التسلسل المنطقي، وحيوية الصور، وتواؤم الموسيقي مع المعاني والمشاعر فحسب .. بل هو يطلبها في الألفاظ ودقة اختيارها ووضعها في مكانها الواجب من القصيدة كلها ..

1-الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث للأستاذ مصطفى السحرتي.

وإذا كـان العقـاد شـبه وحـدة القصـيدة بالجسـم الحـي فالسـحرتي يشـبهها بالهيكل..

كما أنه يطلب دقة الانتقال الفكري من حالة إلى حالة . مع الصياغة المحكمـة من حيث اعتدال الطول في القصيدة، أي أنه يشترط لها طولاً معينـاً .. مـع أن هـذا الشرط لم يرد في كلام العقاد ..

وكما أن العقاد يرى أنه إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها .. فإن الأستاذ السحرتى يقول: "إنه إذا اختلطت التجربة أو رف عليها اللبس اضطربت الوحدة وتخلع بنيانها".

وأرى أن شعراء جماعة أبولو كانوا يرون القصيدة لوحة فنية منسـقة تتكامـل فيها العناصر وتتناسب الأجزاء وتمتزج هـذه اللوحـة بعاطفـة محـددة يعـيش فيهـا الشاعر ويتأملها تأملاً عميقاً .. ويفكر فيها تفكيراً طويلاً .. حتـى يراهـا مـن جميـع جوانبها فيصبها في هذا القالب الفني الملائم..

وهذا ما دفعهم إلى الاتجاه نحو اللوحات الفسيحة الممتـدة والصـور الكليـة التي تتكامل فيها الألوان والظـلال والأصـوات والمشـمومات والحركـة الخارجيـة والمعنوية وتتضافر فيها الموسيقى الخفية مع الموسيقى الظاهرة.. فتأتي القصيدة نتيجة لكل ذلك نسيجاً متشابكاً وبناء متماسكاً.

"ففي انتاجهم أو في معظمه –رأينا هذه الوحدة تتحقق حتى في المقطوعـات الصغيرة وفي هذا الإطار الفني الجميل استطاع شـعراء أبولـو أن يفرغـوا أفكـارهم الجديـدة، ويسـكبوا خـواطرهم، وتـأملاتهم في الحيـاة فتـوافر لشـعرهم التجديـد والتحرر البياني وسرى في داخل هذا الإطار تيـار مـن الأفكـار والصـور الشـعرية الخلابة، ولم تعد التفعلية أو (البيت) الوحدة التي يبني منهـا الشـاعر قصـيدته، بـل صارت الصورة الحية المتكاملة التي يبني منها الشاعر عمله الفني ..

ونظرة واحدة إلى شعر ناجي والشابي وعلى محمود طـه والهمشريـ ى ومحمـود حسن إسماعيل وصالح جودت وغيرهم من شعراء أبولو ترينا هذه المعاني الجديدة، والصور الحية الناطقة..

*****

وقد تطورت النظرة إلى مبدأ "الوحدة مع التنوع" على أيدي شـعراء مدرسـة الشكل الحر تطوراً كبيراً، وآثر نقادها استعمال مصطلح جديد هو "معمارية القصيدة الجديدة" وساعد التخلص من القيد المحكم لعدد التفعـيلات في البيـت الشـعري، والخروج إلى نظام السطر أو نظام الجملة الشعرية الشعراء على تطوير بناء القصيدة، وتنويع العناصر الفنية في داخلها تنويعاً ثريـاً لأن القصـيدة عنـد المقتـدرين مـنهم، اتجهت إلى التكوين الدرامي بعد أن كانت غنائية خالصة، واقتربت بعض القصـائد الطويلة من "الملحمة" بل أصبحت كـما يصـفها أحـد النقـاد "أشـبه بـالعمارة ذات الطوابق والدهاليز، والشـرفات والنوافذ الخلفية و"البدروم"[1].

وأدى مبدأ التحام المضـمون بالشـكل إلى العنايـة بـالتكوين الـداخلي الـذي يستخدم إيقاع الأفكار بصورة أكثر تعقيداً في بعض الأحيـان ممـا رأينـاه عنـد رواد التجديد كاستخدام المعادل الموضوعي، والتوازي بين الأفكار والترديد[2]، والدوائر الفكريـة والشـعورية المغلقـة فيعـود الشـاعر إلى نقطـة البدايـة في نهايـة قصـيدته والتكوينات الدائرية "الحلزونية" وتعددت العناصر الفكرية المتجاذبة، والمتصارعة، والمتكاملة في الوقت نفسه، وهذه العناصر الفكرية تنتشر في أجزاء القصيدة المختلفة محدثة بينها تجاذباً يبدو مرة في شكل تنافر وتعارض ومرة في شكل تقارب وتساند[3].

1- د. عزالدين اسماعيل "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية –القاهرة 1967 ص 240.
2- س. موريه – حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث – ترجمة د. سعد مصلوح –عالم الكتب 1969 ص 140.
3- "الشعر العربي المعاصر" ص 269.

وعنايتهم بهذا البناء الداخلي تأتي صدى لمحاولة تعويض القصيدة عما فقدته من الانتظام الوزني الذي كان يحقق التساوي الدقيق في طول الأبيات، ونمطية القافية، أو تنويعها في أشكال هندسية منتظمة.

ونتيجة لذلك صار الاهتمام بالبناء العضوي أو المعماري للقصيدة أو "بالبنية الحية" بحسب تعبير العقاد موضع الامتحان القاسي للشاعر الذي يؤثر التعبير بالشكل الحر الذي تنطلق فيه التفعيلات. لأن الشكل سواء أكان تعبيراً جزيئاً أم بناء كلياً لم يعد إطاراً جاهزاً بقدر ما صار عملاً إبداعياً ينبع من التجربة ويتحد بها.

وقد فطنت الشاعرة "نازك الملائكة" وهي رائدة من رواد الدعوة إلى هذا الشكل إن لم تكن هي الرائدة الأولى إلى صعوبة التكوين البنائي للقصيدة الحرة وشكت من عيب التدفق والانسياب الذي يقع فيه أكثر الشعراء غير الناضحين الذين يؤثرون التعبير عن تجاربهم في الإطار الحر. أما الناضجون فيقدرون عظم المسئولية التي تلقيها الحرية على عواتقهم، ذلك أن هذا الوزن الحر لا يقدم أيه مساعدة، وإنما يقع العبء كله على سياق المعنى، وارتباطات الألفاظ في القصيدة، وليس هذا بالأمر الهين"[1].

ومن الملفت للنظر أنها حينما ناقشت قضية "هيكل القصيدة" مناقشة فنية تأصيلية اتخذت جميع نماذج الهيكل الجيد من الشكل الموزون المقفى لا من الشكل الحر، وكانت قصيدة "التمثال" لعلى محمود طه أعظم النماذج عندها للهيكل الهرمي الذي اكتمل فيه جانبا الحركة والزمن. وعدتها أجمل وأكمل قصيدة نظمها هذا الشاعر على الإطلاق بل قمة من قمم الشعر العربي الحديث كله ؛ولكن الناقدة

1- نازك الملائكة –قضايا الشعر المعاصر- دار العلم للملايين- بيروت الطبعة الخامسة 1987 ص 43.

كتبتها على طريقة الأسطر التي يتبعها الشكل الحر مما يؤدي إلى توهم القـارئ بأنهـا من الشكل الحر مع إنها ليست منه[1].

أما الدكتور عزالدين اسماعيل فقد أعلن في عبارة عامة ذات مغزى نقـدي أن "التوفيق" في بناء العمل الفني أصعب منالاً من الوقـوع عـلى المضـمون الصـالح، وكأنما هي فكرة "الجاحظ" القائلة بأن "المعاني مطروحة في الطريق" تعود في ثـوب جديد.

وهذه العبارة وإن كانت عامة منطبقة عـلى سـائر الفنـون فإنـه يـرى في ثنايـا دراسته أنها أكثر اختصاصاً بقصيدة الشكل الحـر أو بالقصـيدة الجديـدة كـما يطلـق عليها.

وقد لاحظ أن هذه القصيدة قد تطورت في بنائها بين فـترة البدايـة، والفـترة التي كتب فيها بحثه بـين مرحلـة الاستكشـاف والإنضـاج التـي كانـت القصـيدة الجديدة فيها لازالت متأثرة بروح القصيدة القديم، ومرحلة النضج التي غلبت فيها النزعة الدرامية على الشكل المعاصر فاكتسبت القصيدة مزيداً من التعقيد في بنائها.

وقد شكا كما شكت نازك الملائكة من أن الشباب أو الجيل الطـالع لم يفطنـوا إلى أن الحرية في هذا الشكل،تضيف عبئاً ثقيلاً على الشاعر لأنه لابد أن يعوض هذا الانتظام الشكلي المفروض من الخارج في القصيدة الملتزمة الوزن والقافية، بمعماريـة إبداعية تمتزج بالمضمون امتزاجاً حياً متفاعلاً.

وحاول الدكتور عزالـدين إسـماعيل أن يحصرـ الأشـكال التـي تبنـي عليهـا القصيدة الجديدة فميز بين القصيدة القصيرة، والقصيدة الطويلة، ورأى أن القصيدة القصيرة في الشكل الحر غنائية بطبيعتهـا، وهـي في هـذه الصـفة تلتقـى بالقصـيدة القديمة، فالغنائية تعني عنده العاطفية أو الموقف العاطفي، ولكن القصيدة القصيرة

1- المرجع السابق من ص 248 إلى ص 257 ويرجع إلى الفصل كله لترى مدى التزامها في النماذج الأخرى بالشكل الموزون المقفى لا الشكل الحر.

الحرة تختلف عن القصيدة القديمة في سمات أخرى منها التعامل مع اللغة والصور والرموز، ونوعية التجربة، ومدى أصالتها وصدقها وحيويتها ... ولكنه يحترس إزاء هذه السمات فيعترف بأنها تتحق هنا وهناك على تفاوت. أما الفارق الحاسم بينهما فيما يرى فيتمثل في "المعمارية"، ومعيار التفريق في "المعمارية" يتحدد في نظره أن القصيدة الغنائية الجديدة تصوير لموقف عاطفي مفرد يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد. وهو يحذرنا من أن نسيء فهم معنى "القصر". فهو لا يعني به قلة عدد أسطر القصيدة "فقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر، بل قد تشتمل على عدة مقاطع، ومع ذلك تظل القصيدة غنائية، ومن ثم "قصيرة". وهو يعني بغنائيتها وقصرها أنها تصور موقفاً عاطفياً في اتجاه واحد. ويشرح ذلك بقوله: "القصيدة الغنائية المعاصرة ينتظمها خيط شعوري واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية، ثم يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئاً شيئاً حتى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس".[1]

حدة العاطفة إذن وتطور هذه العاطفة في اتجاه واحد هما السمتان المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة القصيرة المعاصرة، أو لنقل "إنها تمثل رؤية ممتدة في اتجاه واحد يوجهها شعور موحد".[2]

وهذا في نظره هو الهيكل المعماري العام لهذه القصيدة، أما الشكل أو الصورة الخارجية لهذا الهيكل فيتعدد، ولكن الناقد يرصد منه ثلاثة أشكال هي:

1 - الشكل الدائري المغلق.
2 - الشكل ذو النهاية المفتوحة.
3 - الشكل الحلزوني.

1- الشعر العربي المعاصر- ص 251.
2- المرجع السابق ص 252.

وأما القصيدة الطويلة فإنها تتميز بالتعقيد في حين تتميز القصيرة بالبساطة والتحدد في العاطفة. وعلى الرغم من أن الناقد حرص على أن يبين أن المقصود بالقصر والطول ليس قلة عدد الأسطر أو كثرتها، وإنما البساطة أو التعقيد فإنه قد لاحظ اقتران التعقيد بالطول، فالسطر الواحد من الشعر أو القطعة الواحدة تتهيأ لها الفرصة أوسع لأن تكون عظيمة إذا هي جاءت في عمل شعري طويل، فالتعقيد في رأيه يصعب تحقيقه في الحيز المحدود[1].

وإذا كان الشعر إبداعاً فنياً للواقع، فإن القصيدة الطويلة في نظر الناقد حشد كبير من تلك الأشياء "الجاهزة" التي تعيش في واقع الشاعر النفسي- وتتضام ويؤلف بينها ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج منها عملاً شعرياً ضخماً، فأنت تجد فيها الخرافة والأسطورة والرمز كما تجد الحقيقة العلمية، وإلى جانب ذلك تجد القصة التاريخية أو المشهد الدرامي أو الواقعة، وبعبارة أخرى تجد فيها الخرافة والحقيقة والقصة والرمز والخبرة الإنسانية والمعرفة[2].

ولكن هذا الحشد أو هذه الآفاق الفسيحة لا تتجمع في القصيدة بصورة اعتباطية، وإنما تتبلور في رباط حيوى هو ما يسمى بالفكرة.

ويرى الدكتور عزالدين إسماعيل أن هذه القصيدة تعد فتحاً جديداً في الشعر العربي فلم يعد الشعر مجرد مشاعر بل أصبح الشعر شعر "الفكرة" والمقصود بشعر الفكرة شعر "الخبرات الإنسانية والتجارب العميقة"[3].

وهذه القصيدة الطويلة حققت شرط "البنية الحية" الذي سبق أن نادى به العقاد، فهذا الشرط لازم لزوم شرط الفكرة العامة لتكوين القصيدة الطويلة، فالتكوين الفكري الموحد لن يتحقق في قصيدة فقدت الوحدة في بنائها العضوي،

1- المرجع السابق ص 247.

2- المرجع السابق ص 249.

3- المرجع السابق ص 250.

وينبه الناقد إلى أن اشتراط الشرطين معاً لا يفترض توازياً بين عمليتين مستقلتين، وإلا أصبحت تلك الأشياء "الجاهزة" شيئاً والتناول الشعري شيئاً أخر، ولكنها عملية واحدة تتحقق فيها هذه الأشياء وتتحقق الفكرة، ويتحقق الشعر[1].

ويقر الدكتور عزالدين اسماعيل بأن بدايات القصيدة الطويلة ظهرت في وقت مبكر قبل ظهور مدرسة الشكل الحر، فقد ظهرت في أعمال عبد الرحمن شكري، وامتدت حتى صالح الشرنوبي وظهرت في شعر شعراء المهجر وخاصة "إيليا أبا ماضي" وعلى الرغم من أن تجربة مدرسة الشكل الحر تختلف اختلافاً كلياً وجزئياً عن تجربة هؤلاء[2] الشعراء الرومانتيكين، فإننا ينبغي أن نتمثلها مرحلة متطورة عن تجربة وجهد أصحاب الشكل الحرفي معمارية القصيدة الطويلة يدعو في رأيه إلى التقدير والإعجاب، فقد واصلت على أيديهم مراحل نضجها واكتمالها منذ كانت بدايتها على يد صلاح عبد الصبور في قصيدة "الملك لك" التي كتبها عام 1953، فهي وإن لم تكن من حيث الطول الحرفي طويلة فإن معماريتها تمثل صورة لمعمارية القصيدة الطويلة، والناقد يعني بها "المعمارية الدرامية" وهي في السنوات الأخيرة قد ازدادت تركيباً وتعقيداً حتى صارت الفكرة نفسها التي تمثل عصب القصيدة، وتكمن خلف مواقفها وأجزائها المختلفة فكرة بالغة التركيب والتعقيد في ذاتها، لأنها هي ذاتها فكرة ذات طبيعة درامية[3].

والبنية البسيطة للقصيدة الطويلة أقرب ما تكون في معماريتها من المعمارية الحلزونية في القصيدة القصيرة، والاختلاف بينهما هو في سيطرة شعور واحد على أجزاء القصيدة القصيرة، وسيطرة فكرة واحدة، على أجزاء القصيدة الطويلة، وقد اتخذ الناقد من قصيدة "الظل والصليب" لصلاح عبد الصبور نموذجاً مثالياً

1-المرجع السابق الصفحة نفسها.
2- المرجع السابق ص 267.
3- المرجع السابق ص 268.

للقصيدة المعاصرة ذات الجوانب المتعددة، المشمولة بفكرة واحدة، تضم أجزاءها في بنية حية[1] أو هي الفكرة التي تنتظم الكل أو الوحدة التي تضم التنوع[2].

وأراني مختلفاً مع الدكتور عز الدين اسماعيل في عدة نقاط رئيسية من رأيه الذي عرضناه.

النقطة الأولى هي: تفريقه بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة على أساس أن الأولى غنائية تسيطر عليها العاطفة، والثانية ذات طبيعة درامية تغلب عليها الفكرة. فهذا التفريق لا يقوم على استقراء صحيح بل هو يتناقض مع الأساس الذي يقوم عليه الشعر في نظرية الأجناس الأدبية منذ أرسطو حتى اليوم، ويبدو أن الناقد يحاول أن يجعل من القصيدة الحرة الطويلة نوعاً رابعاً يضاف إلى الأنواع الثلاثة المعروفة للشعر وهي (الغنائي – والملحمي- والمسرحي) فهل تكون هذه القصيدة غنائية درامية في وقت واحد؟ كنا نود أن نستريح إلى ذلك الرأي، ولكن الناقد نفى عنها الطبيعة الغنائية التي خص بها القصيدة القصيرة. فأصبحنا لا نستطيع أن نجعلها درامية خالصة ولا غنائية خالصة ولا غنائية درامية والرأى عندي – وهو رأي مستمد من ملاحظة أعمال جمة من شعر كبار الشعراء، أن العاطفة أو الطبيعة الغنائية لا تفارق الأعمال الشعرية الذاتية، سواء أكانت قصيرة أم طويلة، وأن الفكرة أيضاً قائمة وملتحمة فيها جميعاً، ولكن على نسب متفاوتة فمن الشعر ما يكون الغالب عليه التجاوب بالمشاعر والأحاسيس والانفعالات، ومنه ما ينطبع بطابع الفكر وملاحظة الصراع ويستمد قوته من البصيرة النافذة دون تخلص من المشاعر والأحاسيس، بل الغالب أن تكون المشاعر والانفعالات هي الوقود المحرك لنفاذ الفكر، وإدراك الصراع وتصوير جوانبه.

1- المرجع السابق ص 269.

2- المرجع السابق 277.

أما ملاحظة الناقد عن "البساطة والتعقيد" فهي ملاحظة صائبة، ويمكن أن نجعلها الأساس الأوحد للتفريق بين القصيدة القصيرة والطويلة. فالقصيدة القصيرة محدودة في عاطفتها وفكرتها، بمعنى أنها لا تكاد تحمل إلا عاطفة واحدة أو فكرة واحدة أما القصيدة الطويلة فهي مركبة العواطف والأفكار، وغالباً ما يظهر فيها الصراع أو الروح الدرامية، بل إنني أفضل الاستغناء عن مصطلح "قصيرة وطويلة" لما يترتب عليه من لبس، وأوثر أن يكون التفريق بين نوعين من القصيدة.

إحداهما: قصيدة ذات عاطفة مفردة وفكرة واحدة.

والأخرى: قصيدة ذات عواطف مركبة وأفكار متعددة تدور حول محور واحد وعلى أساس هذا التفريق لا يعنينا الحجم المكاني الذي تستوعبه القصيدة في صفحات الديوان، أو المدى الزمني الذي يستغرقه القارئ في قراءتها.

النقطة الثانية التي أخالف فيها الدكتور عزالدين اسماعيل هي اعتقاده بأن تميز القصيدة الطويلة يرجع في جانب كبير منه إلى ما يحشده الشاعر من خبرات تعيش في واقعه النفسي كالخرافة والأسطورة والرمز والحقيقة العلمية والقصة التاريخية والخبرة الإنسانية وإلى قدرة الشاعر على أن يجمع هذه الأشياء ويضمها،ويؤلف بينها ليخرج منها عملاً شعرياً ضخماً أو خلقاً فنياً.

ولست أظن أن هذا التصوير يمكن أن يكون صحيحاً بحال من الأحوال، وربما كان تداول هذا الرأي بين ناشئي الشعراء خاصة أصحاب مدرسة الشكل الحر سبباً في سقوط عدد كبير منهم، ووقوعه في براثن وهم قائل بأن الإبداع هو حشد المعارف والخبرات وضمها بعضها إلى بعض في تكوين موحد.

إن هذا الرأي من شأنه أن يجعل تجميع المعلومات والخبرات غاية في ذاته، وينحى التجربة الذاتية إلى زاوية متوارية في العمل الشعري الذي هو "ذاتي" في أصله. والمفروض أن أي معلومات أو خبرات تعكس ثقافة الشاعر تأتي في أي عمل

شعري ذاتي عرضية، على اعتبار أنها معينة على استجلاء التجربة بقدر الحاجة إليها. صحيح أن تعقيد التجربة يرتد في أصله إلى تعدد العناصر الشعورية والفكرية في وجدان الشاعر وعقله، وهذا بدوره يرجع إلى مدى ثقافته وخبراته، ولكن الشاعر في العمل الفني لا يكون قصده بأي حال "حشد" المعلومات والخبرات "الجاهزة".

إن المتلقي ليشعر ازاء الأعمال التي يكثر فيها مثل هذا الحشد خاصة تلك الأعمال التي لم تنل حقها من النضج والتمثل الوجداني اللذين يوحدانها في مزيج أو مركب واحد باستعلاء الشاعر عليه، استعلاء متكلفاً ولا يرى أنه علو حقيقي مصدره نفاذ بصيرة الشاعر وعمق تجربته، فينصرف عن الاستجابة لتأثير ما يزعم الشاعر أنه تجربة إلى محاولة رد الاستعلاء باستعلاء مقابل. فيغدو الموقف صراعاً ذهنياً بحتاً بين المبدع والمتلقي، وصرنا نعود إلى الوراء أي إلى مراحل شعر "الذكاء" التي سبقت شعر "الطبع" بل نعود إلى ما هو أبعد من ذلك أي إلى مراحل شبيهة بمراحل تعمد الغموض اللفظي، وتكلف المحسنات البديعية في عصور الضعف. ولا فرق بين شاعر المحسنات البديعية والشاعر الحر الذي يصب اهتمامه على حشد المعلومات والخبرات إلا في كم المعلومات تبعاً لطبيعة العصر عند الثاني. وهذه الكثرة عامل هدم أشد لأنه عامل يضاعف من التخبط والتخليط والتهوس، وإرهاق المتلقي بقدر كثرة المعلومات والخبرات التي يعرضها.

ومن شأن هذا الرأي أيضاً أن يزيل الفارق الواضح بين الإبداع الشعري، والكتابة الفكرية، بل إن من شأنه أن يجعل الشعر مغلفاً بالغموض المسرف. وهو ليس الغموض الناشئ عن عمق التجربة وأصالتها وتفردها، وليس الغموض الموحي الذي يثير الأبعاد الفكرية والروحية لدى القارئ، وإنما هو ذلك الغموض الناشئ من التنافر بين أكثر المعارف التي يكد الشاعر ذهنه في حشدها وثقافة المتلقي العربي خاصة عند استخدام الشاعر للأساطير المنقولة من ثقافات أخرى.

وقد كان بدر شاكر السياب يجمع في القصيدة الواحدة أسماء أبطال الأساطير تجميعاً متنافراً للتعبير عن "اللاشعور المختلط" مثل "أفروديت وفاوست وهيلين وأوديب وميدوزا وقابيل وأبولو"[1] مما يربك المتلقي الذي لا يستطيع أن يعثر على الروح الشعرية أو الخيط الفكري، أو الهدف المعنوي الذي يضم هذه المتنافرات أو يوجهها في اتجاه واحد متماسك، إن التعددية هنا ألغت الوحدة فانهار – الفن وأصبح النص يسبب للمتلقي إرهاقاً وإحباطاً. ونفوراً لا من النص وحده بل من الشعر والأدب عامة. ولم يستطع "السياب" ولن يستطيع مقلدوه أن يفسروا هذا اللجوء لتجميع هذه الأساطير، وتسويغها تسويغاً مقنعاً[2].

وليس بعجيب أن يترتب على مثل هذا المبدأ ظهور الدعاة الذين خطوا خطوات أبعد فذهبوا إلى الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام، ونأوا تماماً عن التتابع العقلي والتسلسل المنطقي[3]. ومضى التطور الغريب إلى أقصاه فظهر دعاة "قصيدة النثر" الذين لا يعنون بتحقيق الشكل الجمالي أو اللذة الجمالية وذهبوا يحطمون قاعدة البناء الفني والإطار تحطيماً، متذرعين بأن الغاية هي أن يحقق الشاعر رسالته ورؤياه صارفاً النظر عن التكوين الفني[4].

ليست التعددية الابداعية في رأيي راجعة إلى كثرة الخبرات والمعلومات بقدر ما هي راجعة إلى التركيب العاطفي والفكري للتجربة، أما كثرة المعلومات والخبرات فهي أمر عرضي قد يحدث وقد لا يحدث، وكثرته أو قلته ليست ذات تأثير في الحكم، ولكنها تعكس بصورة غير مباشرة، وغير فجة ثقافة واسعة عميقة أو حديثة، فالفنون كلها تتجه إلى التركيز والإيجاز لا إلى التضخيم من حيث الحجم والكم.

1- بدر شاكر السياب "الأعمال الكاملة" أنشودة المطر- دار العودة – بيروت صـ 509 -542 "الموحي العجاء".
2- المرجع السابق مقدمة ناجي علوش ص زز ص ج ج وص ددد.
3- يوسف الخال –مستقبل الشعر في لبنان – محاضرات الندوة اللبنانية 1957 نشرة ص 383 – 384.
4- على أحمد سعيد (أدونيس) مجلة شعر العدد 14 ص 75 – 83- 1960.

وإذا كانت الفنون تتجه إلى الصراع أو الـدراما كـما يـرى الـدكتور عزالـدين اسماعيل وهو صحيح إلى حد كبير، فإننا مع ذلك يجب أن نفرق من حيـث الشـكل بـين الصراـاع في المسـرحية، والصـراع في القصـيدة الشـعرية. فالمسـرحية وهـي المعتمدة على الحوار والشخصيات لابد أن تتسعوإن كان اتساعها مـوجزاً بالقيـاس إلى الرواية والقصة لأنها تأخذ في اعتبارهـا الأمـاكن والأزمنـة والحركـة الخارجيـة لعرض الواقع النفسي أو المشكلة التـي تكـون موضـوعاً للصـراع، أمـا القصـيدة الشعرية فإنها تتركز على الواقع النفسي والتجارب الذاتية، والروح الغنائية لا تفارق القصيدة الذاتية في أي تكوين من تكويناتها، الأصل في القصيدة الشعرية التركيـز لا البسط، ومهما يكن طول حجمها فإن ذلك لا ينفي قيامها على التركيز حـول تجربـة ذات طبيعة عاطفية موحدة، وإن كانت على الرغم من هذا تأتي مركبـة مـن عنـاصر متعددة في بعض الأحيان.

النقطة الثالثة: هي اعتقاده بـأن الإبـداع المعـماري لا يتحقـق إلا في القصـيدة الجديدة أو الشكل الحر. وهنا خلط منطقي يجب أن أكشف النقـاب عنـه. فالشـكل الحر وأقصد به الشكل الذي يعتمد على إيقاع التفعيلـة دون التـزام بقيـد العـروض الخليلي أو التزام بتشكيل متوال أو هندسي متنوع للقافيـة قـد أتـاح للشـاعر فرصـة أوسع من الحركة في تكوين أشكاله البنائية أو المعمارية في القصيدة، ولكننا يجـب أن نميز بين "إتاحة فرصة أوسع" وكونه "شرطاً لا يتحقق الإبـداع المعـماري بدونـه" فنحن نرى الشكل الحر عاملاً ثانوياً يحقق شيئاً من المساعدة، وليس عاملاً جوهريـاً يرد إليه وحده الفضل في تعقيد البناء وإبداعه العبقري، فهناك أعمال للسياب ونازك والبياتي وصلاح عبدالصبور، وكيلاني سند، وأمل دنقل، ومحمد إبراهيم أبـو سـنة، تتحقق فيها روعة التكوين والإبداع المعماري، أو لنقل يتحقق فيها مبدأ "الوحدة مع التعددية" تحقيقاً يقوم على التجربة الحية الصادقة الواضحة المعـالم والأطـراف دون حشد أو عرض مباشر للمعلومات والخبرات أو إقحـام للأسـاطير دون مناسـبة أو

ضرورة يحتمها البناء وهناك في الوقت نفسه قصائد لبعض هـؤلاء الـرواد وبعـض المتابعين لهم مليئة بالثرثرة والتفكك، ويظهر فيها عجز الشاعر عن محـاصرة تجربتـه وتحديدها لأنها غير واضحة المعالم في رؤيته.

ومع التسليم بصواب اجتهادات الباحثين أمثال نازك الملائكة ود. عزالـدين إسماعيل ود. محمد النويهي في محاولاتهم تحديد معالم الوحدة أو الأشكال المعمارية في القصيدة الحرة، نرى أن الوقوف عند أشكال محـددة يعـود بنـا إلى جمـود القوالـب، والتكرار والنمطية التي أتكأ أنصار الشكل الحـر عـلى مقاومتهـا في تسـويغهم لهـذا الشكل ودعوتهم المتحمسة إليه بل أننا نرى من خلال استقراء النماذج الشعرية عند المدارس التي توالت منذ خليل مطران حتى الوقت الحاضر أن هناك قصائد التزمت بالوزن والقافية أو تنوع فيها الوزن وتنوعت القافية مع التزامها بقواعـد العـروض الخليلي قد تحققت فيها أشكال بنائية تتسم بالتعقيد والروعـة. وقـد اعتمـدت عـلى هيئـات أخـرى غـير التـي رصـدها نقـاد الشـكل الحـر "كالتقابـل" و"التـوازي" و"العود" و"التدرج" و"النمو" و"التناسب" و"التقويـة" و"الجمـع بـين التركيـز والبسط" و"القص" وهي هيئات لا تقل جمالاً عن الأشكال المعمارية التي رصـدها الدكتور عزالدين إسماعيل وغيره من النقـاد، وهـذه الأشـكال تظهـر عنـد خليـل مطران وعند شعراء الديوان، وشعراء المهاجر وشعراء أبولو،ويكفينا أن نكـرر هنـا ملحوظتنا على السيدة نـازك الملائكـة بأنهـا اتخـذت نماذجهـا جميعـاً، وهـي ترصـد الأشكال البنائية أو "هيكل القصيدة" من الشعر الملتزم بـالوزن والقافيـة في نسـب متساوية.

ونحن لا نستطيع أن نغمط التشكيلات البنائية في الشكل الحر حقها، ولكننـا لا نذهب إلى حصرها في تلك الأشـكال المعماريـة التـي ذكرهـا الـدكتور عزالـدين إسماعيل، ولا هو نفسه على ما أعتقد قد أراد الحصر في هذه الأشكال.

وسوف نرى في النماذج التي نعرضها في الفصل الآتي أن هناك قيماً جمالية مشتركة بين الإطار المنظم، والإطار الحر في مبدأ الوحدة مع التعددية، وإن كانت الحركة عند شاعر الشكل الحر المقتدر أوسع وأكثر مرونة إذا استطاع أن يحقق في قصيدته شروط نجاح التجربة التي هي الصدق والعمق، ووضوح معالم الرؤية وامتزاج العقل بالقلب أو الفكر بالوجدان، وتوظيف الخيال والحاسة التعبيرية اللغوية، والحاسة الموسيقية وهي شروط لا تختلف عليها مدرستان.

الفصل الخامس
نماذج من شعر الحديث

قصيدة وردة ماتت
للشاعر خليل مطران

***

إحدى قصائد الذكرى السنوية التي كان يهديها الشاعر إلى روح فقيدة عزيزة

أبكــت الــروض عليهــا جزعًــا ... وردة في عنفـوان العمـر حانـت[1]

لبســـت زينتهـــا عاريــــة ... لشـبـاب ثـم ردت مااســتدانت

لقيتهـــا الأرض تكريمًـــا لهـــا ... بـين جفـنين فعـزت حيـث هانـت

وابتنــت مــن صــدرها قــبرًا لهـا ... جثـت الحسـنى عليـه واسـتكانت

ذبـــل الريحـــان حزنًـــا وبـــدت ... سـنة مـن أعـين النـرجس رانـت

***

في جنــان الخلــد عقبــى حــرة ... لم تمـن يومًـا إذا الأزهـار مانـت

خابــت الــدنيا بهــا لم ترعهــا ... وقـديمًا خابـت الـدنيا وخانـت

يــا فراشــات هنــا حــائرة ... كلمـا مـرت علـى القـبر تحانـت

حبـــذا ألوانـــك البـــيض الـــتي ... مثلمـا نوعَّهـا الحـزن اسـتبانت

كـم بهـا مـن ملمـح يَنْـدى أسـىً ... مِسْـحَةَ الـدمع تغشـته فرانـت

حبـــذا أجنحـــةً وهميـــةً ... حملـت وقـرًا وبـالله اسـتعانت

كبرُيقـــات تناهـــت ســـرعةً ... فاسـتقر الضـوء فيهـا وتفانـت

مـــا لهـــا ظـــل إذا مـــا أوضـعت ... ولهـا ظـل خفيـف إن توانـت

1- خليل مطران – ديوان الخليل – بيروت 1975 الجزء الأول ص 259.

يلمــح الظــن إذا مــا رفرفــت سِـرْب أرواحٍ صـغيراتٍ تـدانت
ولهـــا أنـــات نـــوح حيثمـــا بلغـت سـامعةَ القلـب ألانـت

***

مـا الـذي تـبغين مـنْ جويـك يـا شـبهات الطـير؟ قالـت وأبانـت
نحـن آمـال الصـبا كانـت لنـا هھنـا محبويـة عاشـت وعانـت
كانـــت الـــوردة في جنتنـــا ملكـت بـالحق، والجنـة دانـت
مـــا لبثنـــا أن رأيناهـــا وقـــد هبطت عـن ذلـك العـرش وبانـت
فترانـــــا نتحـــــرى أبـــــدًا إثرهـا أو نتلاقـى حيـث كانـت

اتخذ الشاعر لتصوير تجربته ذلك الأسلوب الفني الذي اصطلح النقـاد عـلى تسميته بالمعادل الموضوعي، وإن شئنا أن نعبر بمصطلحاتنا البلاغيـة القديمـة فهـو التشبيه الضمني التمثيلي، ولكنه ليس جزئيًـا كالتشـبيهات التـي عهـدناها في أكثـر الشعر القديم وإنما هو يشمل القصيدة كلها.

فالوردة التي ماتت في عنفـوان عمرهـا، وأوج نضـارتها تضـارع في وجدانـه حبيبته التي ماتت في ريعان شبابها، واكتمال حيويتها، والفراشات التي تحـوم حـول قبرها تضارع آماله وأمانيه التي تملأ قلبه في حياتها، وهي لا تزال تتجدد كلما جاءت ذكرى هذه الوردة التي كانت مليكة الروض،وقد دانت الجنة كلها لسلطانها، وهـو سلطان يستند إلى شريعة الحق، فبه ملكت ، وبه خضع لها كل ما في الجنـة مـن زهـر وطير.

وهذه الفراشات في معاودتها، لمكان قبرها إنما هي مؤثرة الوفاء، حفيظة عـلى الذكرى، متعلقة بمليكتها، فهي تتحرى إثرها، وتتلاقى حيـث كانـت شـأنها شـأن الشاعر الذي ما يفتؤ يذكر فقيدته العزيزة، ويحوم حـول آثارهـا، ويرسـل إليهـا في موعد ذكراها فراشات خواطره الشعرية، وسوانحه الروحية .

ومن ناحية البناء الفكري قسم الشاعر قصيدته إلى ثلاثة أقسام : " تهيئة – وقلب– وخاتمة".

فأما التهيئة فلم تتجاوز خمسة أبيات وكذلك الخاتمة، وأما قلب القصيدة فعشرة أبيات متوالية.

في التهيئة قص الشاعر خبر موت الوردة التي قضت في عنوان عمرها، وريعان شبابها وكيف استقبلتها الأرض حانية عليه مكرمة لها، وجعلت من صدرها قبرًا لها وهو قبر أحاطت به الحسنى وجثت عليه واستكانت، مقيمة فوقه لا تفارقه تحية للدفينة العزيزة الغالية، ثم يعود الشاعر إلى مظهر الحزن في الروض معبرًا عنه بذبول الريحان ، وظهور سنة الحزن في عيون النرجس " وكان أولى بالبيت الذي عبر عن هذا المعنى وهو البيت الخامس أن يكون في مكان الثالث لأنه تفصيل لمظهر جزع الروض وبكائه ودليل عليه.

وأما البيت الثاني فهوفي موضعه لأنه تفسير لعنفوان عمر الوردة في البيت الأول فهو مرتبط به ارتباطًا لا تنفصل عروته.

وأما القلب: فإن البيتين الأولين منه وإن جاءا امتدادًا للحديث عن موت الوردة فهما في الحقيقة متصلان باللوحة المرسومة في قلب القصيدة اتصالاً وثيقًا.

هذان البيتان يصفان مآل الوردة الذي كان عقبي لحياتها ونتيجة لمسعاها في الحياة، فأما المآل: فهو جنان الخلد، وهذا المآل هو الجزاء الطيب لهذه الوردة التي كانت في حياتها نموذجًا للشخصية الحرة الأبية الكريمة التي لم تبع شرفها وكرامتها، ولم تمن محابية للباطل حينما مان ورد الجنة.

ولذلك فهي لم تجد من الدنيا سوى الإعراض والخيانة، فلم ترعها ولم تعرف لها حقها والدنيا بذلك هي الخاسرة الخائبة، وهذا دأبها من قديم مع الشرفاء أهل العزة والإباء لا تعرف لهم حقهم، ولا ترعى لهم منزلتهم، مع أنهم أولى الناس

بالحب والتكريم لأنهم يعطون للدنيا أكثر مما يأخذون، ويمنحنون أكثر مما يُمنحون، فياللدنيا من خائنة خائبة.

والبيت الثامن يأخذ هو وما بعده من أبيات القلب في رسم لوحة جديدة هي لوحة الفراشات الحائمة حول قبر الوردة الفقيدة، ويبدو لأول وهلة أن البيتين الأولين (السادس والسابع) غير متصلين بهذه اللوحة، وأنهما أقرب إلى أن يكونا امتدادًا لأبيات التهيئة الخمسة فكان حقهما أن يلحقا بهما، لكن التأمل يرينا صواب عمل الشاعر، وخطأ هذا التصور، لأن العلاقة بين الفراشات الحائمة حول هذا القبر وبين صاحبته علاقة وثيقة أو هي علاقة "علية".

فهذه الوردة كانت بين الأزهار في حياتها روحًا مرفرفة مثالية هي روح البطل الذي لا يمين ولا يهون، الذي يعيش للحق وحده، ويؤمن به ويعمل له، ويفديه بكل ما يملك من دماء.

وهكذا كان الوردة مباينة لبنات جنسها اللائي ملن مع الباطل، وقبلن الكذب والمالأة، وأقرب ما يشبهها في الروض هو تلك الفراشات التي كأنها في رقتها أرواح صغيرات ترف، وكأنها بريقات تلمع فيشع ضوؤها في سرعة خاطفة، فهي من عالم غير هذا العالم المادي الكثيف.

والشاعر يبدأ تصوير لوحة الفراشات بذلك الأسلوب الإنشائي المتمثل في النداء فالأبيات العشرة ترينا حياة الوردة المثالية ومآلها الطيب وتصف الفراشات الحائمة حول قبرها وصفًا يبدي ما فيهن من رقة وشفافية روحية تلائم مثالية الوردة وتتسق معها.

وتأتي أبيات الخاتمة لتكشف عن سبب تعلق الفراشات بذكرى هذه الوردة والتقائها حول قبرها فيفصح عن خلق الوفاء المثالي في هذه الفراشات في مقابل خيانة الدنيا. ولكي يكشف الشاعر عن هذه الفكرة أخذ يسأل تلك الفراشات

المشتبهة بالطير عن سبب حومها وجوبها في هذا المكان، فتجيبه معرفة بنفسها، فإذا بهذه الفراشات ليست في خياله إلا آمال الصبا وقد تجسدت في تلك الجسيمات الروحية المضيئة، وهي تقص عليه خبر علاقتها بتلك الوردة فهي كانت المحبوبة الكبرى وكانت سيدة الروض أو مليكة الجنة المليكة العادلة التي لا تعرف إلا الحق ولا تحكم إلا به فدانت لها الجنة كلها، لكنها ما لبثت أن هبطت عن عرشها إلى قبرها، كما يقول أبو العلا:

وكم نزل القيل عن منبر فعاد إلى عنصر في الثرى

وعمر الورود قصير الأمد.

ويأتي البيت الأخير معبرًا عن جوهر التجربة أو محور الموقف حينما تعلل هذه الفراشات وجودها في هذا المكان بتعلقها ووفائها لتلك الوردة فهن يتحرين أبدًا إثرها، أو يتلاقين حيث كان موضع عرشها، ومربع حياتها.

والقصيدة كلها خيال شعري واحد متلاحم الأجزاء وهي صورة كلية ممتدة شاملة لثلاث لوحات جزئية تلتحم مكونة اللوحة الكبرى التي تصل بين الزمن الماضي، والزمن الحاضر.

واللوحة الجزئية الأولى نطلع فيها على مشهد الروض الجزع الباكي بريحانه الحزين ونرجسه الذي بدت سنة الحسرة في أعينه، والوردة التي قضت في ريعان شبابها وعنفوان حيويتها، والأرض التي أنبتت من صدرها قبرًا كريمًا لهذه الوردة، وهي لوحة على قلة عدد أبياتها حافلة، ترى فيها حركة نابضة مثلتها الأفعال الماضية" حانت- لبست- ردت ما استدانت. لقيتها الأرض- ابتنت من صدرها- جثت الحسنى- ذبل الريحان – بدت سنة في أعينالنرجس رانت".

وتسمع فيها صوت البكاء في الجملة الأولى " أبكت جزعًا".

وتأخـذك ألـوان الـروض وزينـة، الـورد، وتلمـح ذبـول الريحـان وانطـواء النرجس، بل وتجزع من ظلمة القبر، وإن كان يخفف من أساك أنه قبر حـان، جثـت الحسنى عليه واستكانت.

أما اللوحة الثانية: فهي لوحة الفراشات – إذا تجاوزنا عـن البيتـين السـادس والسابع وهي لوحة تركز على عنصر خاص من عناصر اللوحة الكبرى فتفصـله في دقة متناهية، وترق مع الفراشات كيفما ترق، وأما حركة الفراشات فتبدو جلية مـن خلال الكلمات " حائرة- موت – على قبر- تحانت أجنحة وهمية- بريقات تناهـت مسرعة – استقر الضوء منها- تفانت-أوضعت – توانت- مالهـا ظـل- ولهـا ظـل خفيف، رفرفت – يلمح الظـن- سرب أرواح تـدانت" وأمـا اللـون فتـتجلى دقـة الشاعر البالغة، في إظهاره في قوله " ألوانك البيض" وهـي ألـوان منوعـة بحسـب درجات الحزن يدل عليها الفعل "استبانت".

ومن إظهار اللون قوله ملمح يندي أسـى، مسـحة الـدمع- تغشـته فزانـت وقوله " أجنحة وهمية" " بريقات – استقر الضوء".

ومنها ملاحظته لدرجات " الظل" الذي قد يتلاشـى إذا أسرعـت أو يكـون خفيفًا إن توانـت" وعنصر الصـوت يـتجلى في "أنـات النـوح التـي تبلـغ سـامعة القلب".

أما اللوحة الثالثة فهي التي ترسم صورة الوردة أيام ملكها وعزها كما عبرت عنها الفراشات، وقد تمثلت الحركة في " جوبك- الطير هبطت – بانـت- نتحـرى إثرها- نتلاقى".

ويتمثل الصوت في سؤال الشاعر وجواب الفراشـات، واللوحـات الـثلاث تأتلف مكونة ذلك الخيال الذي تحيط به التجربة ويحيط بها إذ القصيدة كلها صـورة كلية شاملة لمشاهد حزينة باكية.

وقد شارك الإبداع الموسيقى في هذه القصيدة في تحقيق الوحدة على الرغم من التزام الشاعر فيها بوزن واحد وقافية واحدة، وإذا كان الوزن والقافية شرطين لإقامة الشعر وعزله عن النثر فإنني أعتقد مع ذلك أن الموسيقى الشعرية شيء أعمق بكثير من مجرد الوزن والقافية، إنها شيء يمس صميم العمل الفني، يمسه من الداخل، من التكوين الباطني ويتجلى في كل فكرة، وكل صورة، وكل عبارة وكل كلمة، بل وكل حرف يأتي به الشاعر ويبدعه فموسيقى الشاعر صورة لتجربته الداخلية، وهذا أمر يصعب تحديده وإنما يمكن للذوق ذوق المتلقي أن يدركه ويستمتع به ونحن في هذه القصيدة لا شك نشعر بهذا التناسق النفسي بين مستويات التجربة وبين الصورة الكلية التي احتوتها، والتسلسل المعنوي والشعوري اللذين سارت فيهما حتى نهايتها ثم تجاوب ذلك كله مع الألفاظ والعبارات، التي ائتلفت هي نفسها بين المحافظة والتجديد والجزالة والسهولة، إن التقاء هذه العناصر جميعًا وامتزاجها وتكوينها لعمل إبداعي واحد، وشفها عن وجدان الشاعر هو ما يسمى بموسيقى الشعر الخفية، وهو مالا يقدر عليه إلا كبار المبدعين من الشعراء.

الصبابة المنشورة

للشاعر: عباس محمود العقاد

صبابة قلبي! أقبل الليل غاضياً	فهبي فقد يغشى الرفاتُ المغانيا
وقد تهجر الموتى القبورَ أمينة	إذا الليل غشى بالرقاد المآقيا
وثوبي إلى الدنيا مع النوم فانظري	مكانك قد أقوى وعرشك خاويا
ومري به مر الغريب. وطالما	تربعت فيه قبل ذاك لياليا
ولا تسألي: من بالديار؟ فإنها	على موثق ألا تجيب مناديا

***

بـدا شــبح عــار مــن اللحــم، عظمــه ... يجـــاذب أضـــلاعا عليـــه حوانيـــا

يقـــاربُ في قيـــد المنيـــة خطـــوَه ... ويمشــي بــه لــيلا مــع الليــل ثانيــا

وقال: سلام! قلت: فاسلم وإن يكن ... دعـــائي لميـــت بالســـلامة واهيـــا!

من الطارق الساري؟ فقال: صبابة ... نعمـت بهـا حينـا ومـا أنـت ناسـيا

فقلت: أرى جسما عري من روائـه ... وعهـدي بـه مـن قبـل أزهـر كاسـيا

جهلتـكِ لـولا مسـحة فيـك غالبـت ... بشاشـتها أيـدي المنـون المواحيـا

جهلتـــك لـــولا هـــزة في جـــوانحي ... يـدَ الـدهر لا تبقـي مـن الشـك باقيـا

ألا شـدّ مـا جـار البلـى يـا صـبابتي ... عليـك فكيـف اسـتل تلـك المعانيـا

أأنـت الـتي أسـهرتني الليـل راضـيا؟ ... وأنـت الـتي أسـكرت عـيني صـاحيا

وأنــت الــتي كنــا إذا النــاس كلــهم ... تولـوا، وجـدنا مغنمـا فيـك وافيـا؟

وأنـت الـتي جليـت لـي الأرض جلـوة ... أسـائل عنهـا الأرض وهـي كمـا هيـا

أســـائل عنهـــا كـــل شـــيء رأيتـــه ... أمـا كنـت فينـان المحاسـن شـاديا

نفخـتِ بهـا روحـا فغـرد صـامت ... ورنم جلمـــود، وأصـــغيت لاهيـــا

فلمـــا ألمّ الـــبين لاذت بصـــمتها ... وأمسـيت حتـى يـأذن الله صـاغيا

وهل يسمع الصاغي إلى القبر نأمة ... ولـو كـان فيـه (معبـد) القـوم ثـاويـا

***

نعـم أنـت لـولا سـاتر مـن منيـة ... وحسبك سـتراً بالمنيـة سـاجيا

وإن امـرءا ماتـت خـوالج نفسـه ... لقـد جمـع الشـرين حيـاً وفانيـا

حيـاة لهـا حـد ولا حـد للـردى ... فليـت المنايـا والحيـاة تواليـا

كمـا تتـوالى يقظة العيش والكرى ... وتعقـب أنوار الصباح الدياجيا

إذن لتشـوقنا الحمـام اشـتياقنا ... إلى النـوم واشـتقنا الحياة دواليا

هذه تجربة شعرية، تتصارع فيها العواطف بين ماض وحاضر، بين ضعف وقوة، بين حنين وإباء، فكلما ظن الشاعر أن الماضي قد انقضي، وأن الحب الفقيد قد بلى في قبره إذا بالحنين يعاوده، وإذا بالماضي يطل من جنبات فؤاده!! لقد صارت التجربة جزءًا من نفسه وقطعة من شخصيته، وإن عبرها وتجاوزها.

ولكن ما موقفه من الماضي إذا عاد، أيقابله باشًا مرحبًا؟ أيحيي ذلك الماضي بأفراحه ومسراته؟ أم تصبح تلك الأفراح والمسرات مجرد ذكرى خابية، وملامح باهته تتوارى خلف غضون الكآبة، وتجاعيد الخيانة المرة؟؟.

لا، بل الأمر أكبر من ذلك، إن الماضي وإن عاد فإنه لن يعود إلى حالة تامة من الحياة الكاملة.أجل فإنه لا يستحق أن يحيا هذه الحياة الناضرة البهية، بل ولا يستحق أن يعد بين الأحياء حتى ولو كان حزينًا كئيبًا، إنه لا يعود إلا في صورة شبح يطوف في الليل يجاذب أضلاعه وعظامه العجفاء. ثم يعود إلى ضريحه، إذا بزغ نور الفجر، فلا مكان له تحت ضوء الصباح المنير.

وهكذا نرى أن العواطف في هذه التجربة مركبة من عناصر متشابكة متداخلة فهنا حنين إلى الماضي يراود النفس ويعاودها وهنا إباء وعناد، وإحساس بالمرارة وشعور بالجرح الغائر والمهانة التي لا تغتفر، هنا رغبة الحياة المتجددة التي نفخت فيها روح الحب فأحيت مواتها، وحركت بالطرب والغناء جلاميدها، وهنا شعور بالعجب والدهشة من تحول الحال وتبدل المآل، وواقع الأمر أن الشاعر يتجاذبه شعوران قويان:

أولهما: الرغبة في استعادة الصبابة ببهجتها وحيويتها.

و**ثانيًا**: إصرار عنيد على ألا تعود تلك الصبابة لتحتل في القلب مكانها السابق، فماذا كانت نتيجة هذا الصراع؟

كانت النتيجة هذا الحل الوسط الذي نـراه بـين أيـدينا، فالصـبابة تقـوم مـن قبرها، ولكنها تعود في أسوأ صورة وأبشـع منظـر وهيئـة، حتـى إن الشـاعر نفسـه ينكرها أول الأمر، ولكنه لا يلبث حتى يتعـرف عليهـا، إذ تلـوح في محياهـا بعـض الملامح القديمةالتي تستجيب لها جوانحه بهزة تعودتها في الماضي فلم يبق لديه شك في أنها هي نفسها صبابتة الأولي، قد نشرت من جديد، ولكـن عليهـا غشـاء المـوت وساتر الفناء.

"صبابة قلبي" هكذا يبدأ الشاعر مناجاته، إنه لا يناجي حاضرة أو غائبة وإنما يناجي عاطفة من عواطفه، يناجي صبابته، فهو إذن قد "شخصها" كائنًا حيًا مـاثلاً أمامه يناجيه فيسمعه، ويدعوه فيجيبه وهو الذي يناجيها، فهو إذن الذي يـدعوها، وهو الراغب في إحيائها وهي صبابة قلبه ومعنى ذلك أنه يستنبطن نفسه، وينظـر في أغوار ذاته ويستحيي مشاعره، وإنه ليحفزها أن تعود إلى الحياة عودة الزائر العابر لا عودة الثاوى المقيم، يدعوها لا لكي تختلط بالأحياء وتعاشرهم وإنـما لتطـوف بهـم وهم نائمون، وهذا لا يكون إلا إذا أظلم الليل وسكن الأحياء إلى مراقدهم، لقـد " أقبل الليل غاضيًا، بظلمته التي تسترها عن العيون، وإنه ليخبرها بذلك قـائلاً لهـا: لقد حان الوقت المناسب كي تهبي، وهل مثل الليل المظلم وقت مناسب لاسـتيقاظ الأطياف؟، أليس المألوف في عقائـد النـاس أن أرواح المـوتى وأطيـافهم تـنهض في ظلمة الليل فتمر بين الديار،وتتجدد في أحـلام النيـام؟، فهبـي أيتهـا الصـبابة مـن رقدتك، ومري بين الديار ديار القلب؛ فهذا أوان يقظتك، وموعـد صـحوتك، ولا يمنعنك الموت أو أنك رفات وعظام نخـرة مـن النهـوض والزيـارة "فقـد يغشـى الرفات المغانيا" في ظلمة الليل،بل هذا هو المعتاد المألوف.

فانظر إلى مدى الرغبة في إعادة الصبابة واستطلاع أمرها، لقد وضح هـذا في صياغة البيت بين النداء والإخبار، والأمر والتعليل الذي يقـوم مقـام الـدليل عـلى

صواب الطلب الذي طلبه، ثم إلى إضافة القلب إلى ياء المتكلم فيعكس مدى التعلق بهذه الصبابة وإن عدها من الرفات.

وتنازع المشاعر وتناقضها يتضح من خلال ندائه للصبابة أن تـنهض ثـم مـن عدها مع ذلك رفاتًا باليًا، إن عاد فإنما يعود كما يعود الرفـات طيفًـا عـابرًا في سـواد الظلام.

ولا يكتفي الشاعر بهـذا الـدليل الأول يلقيـه مجمـلاً " فقـد يعشيـ الرفـات المغانيا" بل يوضحه ويجليه في صياغة تالية معبرة عن إلحاحه عـلى تلـك الصـابة أن تنهض.

وقـد تهجـر المـوتى القبـور أمينـة إذا الليـل غشى بالرقـاد المآقيـا

فالصبابة واحـدة مـن المـوتى، وفي خيـال الشـعوب الشـرقية ومعتقـداتهم الأسطورية أن الموتى ينهضون في الظلام فيهجرون قبورهم إذا نـام الأحيـاء حتـى يأمنوهم ويأمنوا عيونهم وقد غشاها الرقـاد فيطوفـون بـين الـديار فـلا عجـب أن تنهضى أيتها الصبابة كما ينهض أمثالك من الموتى، إنه يعيـد إليهـا طلبـه في صـياغة أخرى. " وثوبي إلى الدنيا مع النوم" إلحاح بعد إلحاح ورغبة قوية في إنهاضـها كـما ينهض الموتى. ولكن لماذا؟ ألأنه يريد أن ترجـع الـذكريات حيـة؟ أيريـد أن يعـود الحب من جديد كما كان؟ لا، وإنما هو لون من الشماته! أو هو لون من حب إظهـار الصمود والاعتصام بقوة الإرادة فهو يقول لهـا انهضـي ومـري بـين الـديار ديـار القلب، ولكنك لن تدخليها، ولن تعودي إليها ثاوية مقيمة كـما كنـت، بـل سـوف ترين مكانك قد خلا، وعرشك قد خوي فقفي متأملة، أو مري بهـا مـرورًا سريعًـا كمرور الغريب كأن لم يكن فيها موطن ولا أفـراح، ولا أصـحاب، فـانظري كيـف تحول الحال وتبدل المآل!!.

ألا ما أقساه من منظر! منظر العرش الخاوي يمر به من كـان لـه مليكًـا، ولا يقدر على العودة إليه والتمكن فيه.

وهكذا يرينا الشاعر تيارين متناقضين في وقت واحد، عودة ولا عودة وبعث ولا بعث، وحاضر وماض وعلى الرغم من صراع العواطف فقد تماسكت الأبيـات تماسكًا منطقيًا متسلسلاً، وشملها خيال ممتد، وتدفق في المشاعر؛ وإذا شئنا أن نعـبر عن الفكرة المحتواة عرفنا مدى التعقيد فيها، فلو قلنا إن الفكرة هي رغبـة في عـودة ذكريات الصبابة لم يسلم لنا المعنى كاملاً؛ فهي ليست مجرد تعبير عن الحنـين؛ لأننـا نجد إلى جانب هذه الرغبة ألوانًا من الجفاء والحذر والقسوة والإباء والتحدي.

ومع ذلك كله فقد كان الشاعر يتوقع حينما استحث تلك الصبابة إلى العـودة والنهوض من رقدة القبور أن تعود بالهيئة التي اعتاد عليها من قبل تعـود بحيويتهـا وبهجتها، تعود بما تثيره في نفسه من أشواق، وحب للجمال ونشوة روحية وجسدية، ولكنها إذ استجابت له وعادت عادت في هيئة الموتى، لقد ظهر له شبح من العظـام النخرة التي خوت من لحمها وشحمها، يسير في حركة مرعبة مخيفة.

وهنا يرسم الشاعر صورة كلية تملأ النفس بالرهبـة والجـلال في بيتـين اثنـين رسم هذه الصورة الخالية التي شخص به مشاعره، وقد جمع فيها عددًا مـن عنـاصر التصوير من الشكل والحركة والصوت والوقت واللون فالشـبح عـار مـن اللحـم عظمه، وهو هيكل ذو أضلاع حوان عليه، وهذه الأضـلاع يجـاذب بعضـها بعضًـا فتصدر ذلك الصوت الناشئ عن احتكاك العظام، وهو يتحـرك في حركـة مقيـدة، فالمنية قيدت خطـاه وأبطـأت حركتـه، إنـه لا يتحـرك في الهـواء كـالطيف الجميـل الصورة، بل هي حركة ثقيلة مشدودة إلى الأرض هابطة إلى أسفل وهو شبح أسـود لا ضياء في وجهه، ولا وسامة في محياه، بل هو مظلم كالليل الذي يتحرك فيه، فيالها من صورة مفزعة!! .

وما إن رسم الشاعر في هذين البيتين هيئة الشبح المخيفة جامعًا هذه العناصر الخمسة من عناصر التصوير، أو قل هيئة الصبابة التي أراد لها أن تعود وتبعث فرآها على تلك الصورة المنفرة وهو في ذلك إنما يعكس مشاعره ويصور نفوره مستحضرًا مرارة الخيانة القديمة حتى تمادي بخياله فإذا به ينطق الشبح بالتحية، ولكنها تحية مقتضبة لم تزد على كلمة واحدة "سلام" أي سلام هذا؟ أي سلام يتوقع من ذلك الشبح المخيف، ولكنها تحية على أية حال، والتحية لا بد أن تجاب بمثلها فأجاب الشاعر بكلمة واحدة وهي "فاسلم" ولكنه مع ذلك تشكك في صوابها، ورآها في غير موضعها، والشاعر يقظ العقل يناقش كل شيء مناقشة منطقية محكمة التفكير فعلى الرغم من إجابة التحية جريًا على العادة ومسايرة المألوف من الكلام. " قلت فاسلم وإن يكن دعائي لميت بالسلامة واهيا" إذن فقد عرف الشاعر أن الذي يكلمه هو أحد الأموات، ولكنه لم يتوقع أنه هو صبابته نفسها، إذ كان قد اعتادها في منظر حسن، وهيئة مونقة، لذلك انتقل من رد التحية والتعليق عليها سريعًا إلى السؤال عن حقيقة هذا الزائر ومن هو؟

.. من الطارق الساري ..

والطارق هو الزائر ليلاً والسرى لا يكون إلا في الليل كذلك، والألفاظ هنا دقيقة وفي موضعها.

والسؤال هنا سؤال عجب ودهشة وفزع، فلم يقل الشاعر من أنت؟ وكفى. وإنما هو يقصد من أنت يا من جئت في هذه الساعة من الليل؟! من أنت من بين الموتى ؟! وكان المفروض أن يعرف من تلقاء نفسه أنه هو الصبابة لأنه هو الذي دعاها إلى النهوض من القبر؟ وهو الذي سوغ لها هذا النهوض بأن من عادة الموتى أن يظهروا في صورة الأطياف أو الأشباح بعد رقاد الناس، وإغماض العيون.

ولكن يبدو أن الشاعر أراد أن يبرز لنا مدى إنكاره للهيئة التي ظهرت بها وبعدها عما كان مرسومًا لها في خياله وتوقعه ؛ فلم يتعرف عليها أو الأمر.

أجاب الشبح مخبرًا عن نفسه قائلاً:

".... صبابة نعمت بها حينًا وما أنت ناسيًا

ولقد أخذ الشاعر يسوغ هذا الإنكار معللاً إياه ببعد الهيئة عما اعتاد أن يرى منها. وهنا نلحظ أن الشاعر استأثر وحده بالحديث، وقد اتخذ من بين حاضرها وماضيها، سبيلا إلى محاولة تعليله للإنكار، و منطلقا للموازنة واستعادة الذكريات، ويطيل في إجلاء ما يفعله الحب بالنفوس وما يحدثه من تجديد في القلوب، ومن تلوين الحياة والطبيعة بألوان زاهية فتانة، ومن كشفه عن أسرار الجمال لعيون المحبين. ونلحظ أن الصبابة قد صمتت فلم تحاوره ولم تحاول أن تدافع عن نفسها، وكان يمكن لهذه القصيدة أن تكون أكثر روعة وأن تكون فريدة من نوعها لو أمد الشاعر لها حبال الخيال وتوليد الحوار والأخذ والرد بينه وبين شبح الصبابة المخيف.

لقد اكتفى الشاعر هنا بإبراز سيطرة شعور العجب والدهشة على الموقف، صحيح أن العجب يبرز لنا موازنة بين حالين متناقضين حال الصبابة في حياتها الأولى، وحالها بعد موتها وموازنة بين ما كانت تعكسه وما أصبحت تعكسه من أثر على نفسه، ولكنه مع ذلك شعور محدود ليس فيه شيء من عبقرية الخلق والابتكار، التي لاح حاجبها في مطلع القصيدة .

حديث مستطرد طويل يقول فيه الشاعر مجيبًا تلك الصبابة على عتابها الخفي وتأنيبها المغلف بالحياء والخجل .

وقد كانت(المقابلة) داعية إلى الموازنة بين حال الجسم الذي عرى من روائه، وحاله من قبل أزهر كاسيً ،وكأنما كان

جهلتك لولا مسحة فيك غالبت بشاشتها أيدي المنون المواحيا

الشاعر يعتذر عن الإنكار الأول وهو يقول للصبابة المتجسدة.

جهلتـــك لـــو هـــزة في جـــوانحي   يد الدهر لا تبقي من الشك باقيًا

فهو في أول الأمر قد جهلها، ولكن هناك شيئين دلاه عليها.

أولهما: بقايا من مسحة البشاشة لا زالت تلوح في محياها مغالبة عوامل المـوت والفناء، وقبح البلى.

وثانيهما: ما أحدثته في جوانحه من هزة كان يعتادها من قبـل، وهـذه الهـزة لم تكن إلا لها، فهذا يقين كامل بأنها هي الصبابة القديمة وقد أخـذت نـبرة الإشـفاق تتضح في الأبيات مصاحبة نبرة التعجب في إطار ذلك الخيال الكلي الجليل.

فالشاعر يأخذ في هذا الحديث المشفق العطوف.

ألا شد ما جار البلى يا صبابتي   عليـــــــــــــــــك ....

إنهما تعجب وإشفاق تنبض بهما الألفاظ، والتعجب واضح في تلـك الصـيغة (**ألا شد ما جار البلي**) أما الإشفاق فينبض من ذلك النداء(يا صبابتي) بما فيـه مـن إضافة الصبابة إلى ياء المتكلم ثم العودة إلى التعجـب الـذي أحـاط بـالموقف، ومـا يحمله التعجب من أسى: فكيف استل تلك المغانيا؟ ويـتمادى الشـاعر في التسـاؤل واستعادة الذكريات موازنا بين تلك الحال والهيئة القبيحة ، وما كانـت تحدثـه تلـك الصبابة في نفسه موجها الخطاب إليهـا في عجـب ودهشـة ، وفي تلـك التسـاؤلات يستعيد الشاعر تلك اللوحة الماضية التي كانت زاخرة بالحياة والإحساس والمشاعر المتجددة ليلاً ونهارًا، وقد تمثلت تلك الحياة في ثلاثة مظاهر:

1. انشغال الشاعر بها ليلاً ونهارًا فهي تسهره ليلاً راضيًا بها، وتسكر عينه نهارًا .
2. استغناء الشاعر بها عن الناس فهو لا يبالي بإعراضهم .
3. بثها الجمال وروح الحياة المتجددة في الطبيعة وكل شيء من حوله.

ونحن نلحظ دور التقابل في البيتين الرابع عشر والخامس عشر إلى جانب هذه الموسيقية التي تنبع من توازن الألفاظ الذي يتعقب المشاعر في البيتين1 السابع عشر- والثامن عشر ليبرز الشاعر مدى ما أحدثته الصبابة من حياة جياشة ، ورؤى جميلة في الطبيعة.

فلقد جلت له الأرض جلوة لم تكن الأرض عليها من قبل، ولم تعد إليها من بعد، ولذلك عاد يسائل الأرض عن تلك الجلوة المفقودة بعد أن رجعت الأرض إلى حالتها المعتادة بموت الصبابة .

وأخذ في التفصيل فهو لم يكتف بالسؤال الإجمالي للأرض؟ وإنما يسائل كل شيء يراه مرة بعد مرة! أما كانت فينان المحاسن شاديًا؟! ولنلحظ الجمع بين جمال المنظر وجمال المسمع، فالمحاسن فينانة متنوعة في كل شيء، وكأن كل شيء يشدو بأعذب الألحان .

ولقد كانت الصبابة هي مصدر هذه الحياة المتجددة.

(نفخت بها روحًا)

فإذا بكل شيء حتى الجماد والكائنات الصامته، تهتف بالتغريد والترنيم، والشاعر يصغي لاهيًا مبتهجًا سعيدًا حاسبًا أن ذلك دائم، غير متوقع أن تلك الصبابة سوف تموت يومًا ، فيالها من روح زاخرة بأسباب الحياة إنها روح الحب التي غرد لها الصامت ورنم الجلمود.

ولكن كل شيء قد سكن وهمد حينما حل الفراق وألم البين ، وبقى الشاعر في وحدة ظلمته يحاول أن يسمع شيئًا، يصغى ولا من مجيب فلا أمل في عودة سكان القبور، ولو كان الدفين هو " معبد" ملك المغنين:

فلما ألم البين لاذت بصمتها   وأمسيت حتى يأذن الله صاغيًا

واسترسل الشاعر، فأخذه استرساله إلى التداعي، تداعي الخـواطر والأفكـار لا تداعي البناء الخيالي أو بناء الصورة الكلية، فقد عاد يؤكد للصبابة أنه عرفها وأنها هي كما أخبرت وأنه ما حال بينه وبين التعرف عليها إلا ساتر المنية الساجي.

وإذا به يخرج من هذا الخطاب والتفاعل الوجداني إلى الاسـتباطات الفكريـة التي أرى أنها قتلت الخيال قتلاً.

فقد أتى بأربعة أبيات تدور حول فكرتين فلسفتين:

الأولى: أن المرء يحيا في خوالجه ومشاعره فإذا ماتت المشاعر فقد جمع بـين ألم العيش، وبرودة الموت .

الثانية: التمني بأن تكون الحياة والموت متبادلين على مدى الدهور والآجـال، فالحياة في الواقع قصيرة إذا قيسـت بأبديـة المـوت، فليـتهما يتواليـان علينـا بأنصـبة متساوية كما تتوالى اليقظة والنوم ، ويتوالى الصباح ودياجي الظلام.

ولو أن الأمر كان كذلك لاشتقنا الموت كما نشتاق النوم، واشتقنا الحيـاة كـما نشتاق إلى اليقظة.

ولو أن هذه الأفكار جاءت في داخل الحوار أو لـو أنطـق الشـاعر بهـا شـبح الصبابة لكانت القصيدة أروع خيالاً، وأحفل حيوية.

صدى الأجراس

للشاعر: ميخائيل نعيمة

***

بـــالأمس جلســـت وأفكـــاري	ســـرحت تستفســـر آثـــاري

وتــــرود الحاضـــر والماضـــي	أمــــلاً أن تــــدرك أســــراري

واصـــطفت حـــولي أيـــامي	تســتعرض عســكر أحلامــي

فمشـــت أحلامـــي تخفرهـــا	وتقـــود خطاهـــا أوهـــامي

وأفـــاق الشـــك وأنصـــاره	آلام العـــــــــيش وأوزاره

وأطلـــوا مـــن قلـــبي لـــيروا	قلبًـــا تتقطـــع أوتـــاره

وثيابًـــا يجمعهـــا أبـــدًا	ويعقـــدها عقـــدًا عقـــدًا

وعليهـــا يعـــزف ألحانًـــا	لا تطـــرب في الـــدنيا أحـــدا

وإذا بســـــكينتي ارتجفـــت	وقوافـــل أفكـــاري وقفـــت

إذ مـــزق ســـتر الليـــل صـــدى	عرفتـــه الأذن ومـــا عرفـــت

دن دن دن دن

بــــالله شـــــكوكي خلـــــيني	وحــدي ذا الصـــوت ينـــاديني

ذا صـــوت صـــباي يـــردده الـــ	ـــوادي وشـــــواهق صــــنين

سمعًـــــــــــــــا دن دن سمعًـــــــــــــــا دن دن

قولـــوا لرفـــاقي يجتمعـــوا فالشـــمس رويـــدًا ترتفـــع

واليـــوم العيـــد ورب العيـــد ينادينـــا أو مـــا سمعـــوا؟

دن دن دن دن

هـــو ذا قـــد أقبـــل أترابـــي أهـــلاً أهـــلاً بأصـــيحابي

النـــاس تســـير إلى القـــدا س ونحـــن نكـــر إلى الغـــاب

دن دن دن دن

أشـــجار الغـــاب تحيينـــا وطيـــور الغـــاب تناجينـــا

وزهـــور الغـــاب تصـــافحنا ونصـــافحها، وتهنينـــا

دن دن دن دن

الـــريح تمـــر بنـــا خببـــا فيمـــيس الحـــور لهـــا طربًـــا

والشـــمس بلطـــف تلـــثم أو جهنـــا وتـــذر لنـــا ذهبـــا

أغصـــان الغـــاب تلاعبنـــا وهـــوام الغـــاب يـــداعبنا

وصـــخور الـــوادي تـــدعونا وصـــدى الأجـــراس يعاتبنـــا

دن دن دن دن

هـــاهم أترابـــي قـــد ســـرحوا في الغـــاب يقـــودهم المـــرح

وبقيـــت أنـــا وحـــدي ســـكرا نـــا يـــرقص في قلـــبي المـــرح

فجلسـت علـى كتـف النهـر   مـا بـين العوسـج والزهـر

العـالم مملكـتي ، وأنـا   سـلطان العـالم والـدهر

الزهـر يعطـر أنفاسـي   والنهـر يولـد في راسـي

أشـباحًا راقصـة لخريـر المـاء   وصـوت الأجـراس

دن دن دن

مـن ذلـك بـين الأشـجار   يمشـي كخيـال مـن نـار؟!

هـو يضـرب عـودًا والأشـجار   تـئن لشـكوى الأوتـار

دن دن

الزهـر يـنكس تيجانـه   والحـور يلملـم أغصـانه

والـريح تمـر علـى أوتـا   ر العـود فتخنـق ألحانـه

دن ....

مـا بـال سـكينتي اضـطربت   وجحافـل أفكـاري هربـت؟!

والغاب وما فيها ووجوه رفاقي عن عيني احتجبت؟!

قـد عـاد الشـك وأنصـاره   آلام العـيش وأوزاره!

وأطلـوا مـن قلـبي لـيروا   قلبًـا تتقطـع أوتـاره

وثيابًـا يجمعهـا أبـدًا   ويعقـدها عقـدًا عقـدًا

وعليهـا يعـزف ألحانـا   لا تطـرب في الـدنيا أحـدًا

في صدى الأجراس أخذت الشكوك تحيط بالشاعر، وحين سمع صدى الأجراس يعلن إقبال العيد لم ينهض متجها إلى المعبد كما يتجه الناس بل اتجه إلى الغاب مع رفاقه، مستعيدًا ذكريات الصبا، إذ لم يك يعرف من دق الأجراس" إلا إقبال العيد وبهجته، ولكن " صدى الأجراس" أخذ يلح عليه ، وهو منصرف إلى جمال الطبيعية في الغاب وفجأة تعود الشكوك التي تقطع نياط قلبه، وهو يحاول أن يجمعهاويعقدها، ويصنع منها ألحان شعره الذيلا يطرب أحدًا :

بالأمس جلست وأفكاري   سرحت تستفسر آثاري

....

وبينما هو فيتلك الأفكار إذا به يسمع صدى الأجراس تشق ستر الليل وهذا الصوت يعرفه، فهو صوت صباه يردده " وادي الجماجم" وشواهق جبل صنين فيودع شكوكه مسرعًا إلى الصوت الآخذ في الارتفاع، يدعو رفاقه لا لكي يتوجهوا إلى القداس حيث الصوت وإنما إلى فرحة العيد وبهجته بين أحضان الغاب، لا بين جدران الكنيسة، وفي بهجة الزهور،وتغريد الطيور،وفي إشراقة الشمس وحفيف الأشجار، وطرب الرياح، وفي الصخور والهوام، لا في مواعظ القسوس، وتراتيل الكهان.

لقد تحول" صدى الأجراس" إلى عتاب، وانطلق رفاقه، وبقي وحده يتأمل فهو في تأمله يشعر بأن روحه انطلقت من إسارها، وأن العالم مملكته، وأنه حر طليق، قد فك عنه قيود المكان والزمان.

اقرأ الأبيات من قوله:-

"وإذا بسكينتي ارتجفت"   إلى "سلطان العالم والدهر"

....

ولا يطول أمد خلوته الروحية، حتى تعود أشباح الشكوك، ويأخذ صدى الأجراس في الخفوت، وتعود نياط قلبه إلى التمزق فيجمعها ويصنع منها أشعاره الحزينة التي لا تطرب أحدًا

الزهـــــر يعطـــــر أنفاســـــي إلى نهايــــــة القصـــــــيدة .

هذا هو المضمون الفكري أو القصة النفسية، التي تحكيها القصيدة أما من الناحية الفنية فإننا نلحظ تعاون العناصر الفنية، على أداء المضمون تعاونًا واضحًا فهي نموذج جيد لما يسميه النقاد بالموسيقى الخفية التي تعتمد على التناغم المعنوي، فالألفاظ والإيقاع والصور والأفكار والمشاعر، بل العنوان نفسه، كلها تتجاذب وتتكامل في شكل فني معبر لا يطغي فيه جانب على جانب ولا يتخلف عنه، وقد أدى نمط القصة القصيرة الذي آثره الشاعر دوره في تحقيق الوحدة إلى جانب العناصر الفنية الأخرى.

وقد كان نعيمة كما لاحظ النقاد واعيًا وعيًا كاملاً ببناء قصائده، ببدئها ووسطها وخاتمتها، وكأنه يرسمها أمام ناظريه، قبل أن يخط فيها حرفًا واحدًا.. ولا يدانيه زملاؤه في تصور الحدود الكلية، التي تندرج فيها قصيدته، ولديه الدقة التي تؤدي بصاحبها إلى التركيز الشديد، وتفصيل التعبير على جسم المعنى دون زيادة أو نقص.

وفي جميع قصائده عدا قصيدة " أخي" نرى تصوير الحالات النفسية كما تنبعث موجاتها من الداخل.

أما أكبر خاصية تميز شعره أو أكثر شعره على وجه الدقة، فهي جريان شعره على طبيعة النثر، مع إيقاع خفيف غير حاد، يومئ لسامعه بالاستمرار مع الصورة أو المعنى إلى النهاية ، فإننا بعودتنا إلى قراءة القصيدة نشعر بهذا القالب النثري.الذي يبلغ بالشاعرإلى حد ما سماه الأقدمون " السهل الممتنع" فهذه السهولة البادية من

الألفاظ تطالع القارئ في البيت الأول، فتنقله دون كلفة أو جهد إلى عالم " ميخائيل نعيمة" فيعاطفه في كل مشهد وحركة وانفعال.

بـــالأمس جلســـت وأفكـــاري   ســـرحت تستفســـر آثـــاري

أراد بقوله (بالأمس جلست) أن يخبرنا عن حدث من حوادث الحياة اليومية المألوفة، فإذا به عن طريـق الجملـة الحاليـة،" وأفكـاري سرحـت" ينقلنـا إلى عـالم الأفكار، والأوهام تقود الخطا، وللشك أنصار وأعوان ، أفـاقوا معـه مـن نـومهم ، يطلون من نوافذ القلب ليستطلعوا أمر تلك الجلبة التي حـدثت في ميـدان الـنفس، وعلى هذا النمط المتدفق بالحيـاة الزاخـرة تنسـاب القصـيدة أو القصـة الشـعرية " بالقارئ دون أن يوافقـه لفـظ نـاتئ ، أو تشـغله عبـارة غريبـة، ودون أن يشـعر أن الشاعر يخاطبه من " أعلى" فلا يجد من نفسه غضاضة من الانصياع له، والاستجابة لإيحاءاته، بل إن الشعر ليسهل في عباراته إلى حد الإتيان بتلك الألفاظ التي لم يعهد الشعر العربي من قبل أن يأتي بها الشعراء في شعرهم فهو- يحاكي صدى الأجـراس بتلك المقاطع الصوتية المبهمة " دن دن ".

وتبدو دقة الشاعر إلى جانب سهولة الألفاظ في تفاوت عدد هذه الأصـوات من مقطع إلى آخر بحسب تغير الانفعال، فحين كان فرحًا بصـدى الأجـراس عـبر عن فرحته بتكرار "دن" أربع مـرات، وحـين أحاطـت بـه الأشـباح أخـذ صـدى الأجراس في الخفوت فكرر " دن" ثلاث مرات ثم مرتين حين اقترب الشبح.

وحين انعكست الكآبة على الطبيعة من حوله فـنكس الزهـر تيجانـه، وللـم الحور أغصانه، وخنقت الريح الغاضبة أوتار العود، نفورًا وضيقًا من شبح الشك، وأشباح أنصاره الذين عكروا صفوا المشـهد، وأفسـدوا انسـياب الطبيعـة وأوقفـوا حركة التفاعل الوجدانية بين الشاعر ومظاهر الجـمال في الغـاب؛ لم يسـمع لصـدى الأجراس غير دقة واحدة هي " دن"، ثم تلاشى الصدى تمامًا بعد أن تأكد الشـاعر

من ظهور الشك فقد عرفه بملامحه، وسماته، وتصرفاته، وقد سيطر عليه وأحاط به هو وأنصاره.

ونحن نلحظ تماسك البناء واضحًا في هذه القصيدة من ثلاثة مصادر:-

1. الخيال المتصل الكلي بعناصره المتعاونة.
2. انتهاج الأسلوب القصصي والقصة هنا نفسية رمزية.
3. تكرار المقدمة والنهاية، مع تغير دقيق في بعض الألفاظ تبعًا لتغيرات خفية.

أنت هي الدنيا

للشاعر: عباس محمودالعقاد

***

مــاذا مــن الــدنيا لعمــري أريــد؟ — أنـت هي الـدنيا، فهل مـن مزيد؟

فيـــك لنـــا نـــور ونـــار معـــا — وأنجـــم زهـــر وأفـــق بعيـــد

وفيـــك روض مســـفر عـــاطر — وجـــوهر حـــر ودر نضـــيد

ونشـــوة الخمـــر إذا قوبلـــت — بنشـــوة منـــك متـــاع زهيـــد

والفـــن إن لم تـــك نجـــواه — مـن نجـواك لغـو باطـل لا يفيـد

وكـل مـا في الكـون مـن روعـة — لهـا نظـير فيـك حـي جديـد

بـل أنـت دنيـا غـير هـذى الـدنى — وكـل حـب فيـه "كـون" وليـد

للمـــرء دنيـــا وان. مطروقـــة — فوضـى، وأخـرى هـو فيهـا فريـد

وهـــذه، لا تلـــك، مـــا يشـــتهي — وهـي لـه الموئـل وهـي الوجـود[1]

1- ديوان العقاد- الجزء الرابع- أشجان الليل.

الشاعر في هذه القصيدة يصور عمران قلبه بمن يحب ... وغناه بها عن كل شيء سواها في هذه الدنيا .. وقد جاءت أبياته مترابطة ترابطا محكما وتدرجت مشاعره في القوة إلى أن انتهت إلى نهايتها الطبيعية، ونتيجتها المنطقية وقد انتظمت في قسمين رئيسيين...

أما القسم الأول فقد بدأ بالتساؤل المتعجب عما يريد من الدنيا إن ظفر بقرب محبوبته ووصالها .. وتساؤله هذا يوحى بإنكاره أن يجد في الدنيا شيئًا يستحق أن يطلب بعد ذلك ...

ولكي يدلك على هذا أخذ يفصل ويعدد في الأبيات الخمسة التالية ألوان الجمال والسعادة التي يجدها في محبوبته، والتي تتفوق على كل ما في الدنيا من متاع ... فهي النور في جمالها، والنار فيما يجده من عذاب الشوق إليها... وهي الأنجم الزاهرة التي تبعث البهجة ... وهي الأفق البعيد الذي يوحى بالتطلع والأمل ....

وفي جمال محياها ما تبعثه الرياض العاطرة في النفس، من ارتياح وابتهاج ، ونشوته بقربها تفوق نشوة المستمتعين بالخمر ... وما يستلهمه منها خير مما يستلهمه من الفن، بل إن وحي الفن إن لم يكن مقتبسًا من وحيها فهو لغو باطل، وصبغ حائل.

وفي البيت الخامس يجمل ما فصل فيؤكد أن كل جميل رائع في الكون يجد له نظيرًا في محبوبته بل إنه أجمل، مما يجده الناس في الدنيا لأنه حي جديد...

ثم يأتي الشاعر إلى القسم الثاني فتزداد عاطفته قوة، وانفعاله حدة، ويمتزج ذلك بفكرة جديدة يفاجئنا بهاالشاعر،ولكنها تطور طبيعي لما ساقه قبل ذلك من أبيات وهي أن حبيبته (دنيا) مستقلة عن هذه الدنى، ويبرهن على ذلك بثلاث حقائق صاغها حكمة مستمدة من تجربته ..

الحكمة الأولى : أن كل حب يمر به القلب فيه كون جديد يولد معه، ويقصد الشاعر بذلك أن المحب ينظر إلى الوجود بنظرة جديدة ، فكأنما صار له كون مختلف عن الكون المعروف ...

الحكمة الثانية: أن لكل إنسان عالمين: عالم يشارك فيه الناس ويشاركونه وعالم ذاتي مستقل لا يعرفه غير صاحبه..

الحكمة الثالثة: أن هذا العالم المستقل الذاتي هوما ينشده الإنسان، وبخاصة المحب لأنه يجد فيه الموئل من صخب العالم الخارجي، ولأنه يتعرف فيه على وجوده الحقيقي....

وهكذا امتزجت عاطفة الشاعر بعقله فجاءت قصيدته وحدة متكاملة تستوعب خاطرا واحدا يتدرج به تدرجا شعوريًا ذا خطوة واحدة، وتصوره أتم تصوير، وخلاصته أن الشاعر وجد في محبوبته ما يغنيه، عن كل ما في هذه الدنيا من متاع.

في دفة قديمة ملقاة على شاطئ بحر

للشاعر: عبد الرحمن شكري

لقد جار الزمان عليك حتى	**حكيت عزيمة الرجل الضعيف**
تصرفك الأكف وكل عزم	**يؤثر فيه تصريف الصروف**
وللأهواء في الآراء فعل	**كفعل فيك لليم المخوف**
وما هجروك من عبث ولكن	**غايات الوسائل في الحتوف**
كذاك الناس مثلك والليالي	**وسائل للقضاء وللصروف**
كذاك العيش عيش الناس طرا	**وسيلتهم إلى الأمل الصدوف** (1)

1-ديوان عبد الرحمن شكري- الجزء الثاني – لآلئ الافكار...

رأى الشاعر هذه الدفة القديمة الملقاة على شاطئ البحر، فراح يتأمل في نهايتها فإذا به ينتقل إلى غاية الحياة التي يحياها الناس فجاءت أبياته وحدة متماسكة، تصور خاطرًا امتزج فيه الظاهر بالباطن والمحدود بغير المحدود...

فهو يخاطب الدفة قائلاً لها: إن الزمان نالك منك ما نال ... وأضعف من صلابتك ... وأوهن من قوتك ... حتي أصبحت شبيهة بالرجل الضعيف الذي وهنت عزيمته ...

مثل تصريف الأكف لك، وعبثها بك كمثل الأقدار والأحداث، وهي تصرف عزائم الناس، وتؤثر فيها ...

وإذا به ينتقل من هذا المشهد إلى حكمة أخرى وهي أن الأهواء تتحكم في العقول وتفسدها كما فعلت أمواج اليم بهده الدفة ... فمطامع الإنسان أقوى من عقله ورأيه .... ولكن هذه الحكمة التي أتي بها الشاعر ليست دخلية على القصيدة وإنما هي تأكيد للصلة بين المشهد المحدود (فعل اليم بالدفة) إلى الحقيقة المعنوية غير المحدودة (فعل الأهواء بالآراء والعقول)....

ويعود في الأبيات الثلاثة التالية إلى تأمل الدفة من ناحية أخرى فيقرر أن الناس إذ هجروها فما فعلوا ذلك عبثًا ... ولكن هذه سنة الأقدار والنهاية الحتمية، لكل شيء فكل وسيلة مستخدمة في هذه الحياة تلقي حتفها حينما تصل إلى غايتها وتبلغ مداها...

وهنا تبرز للشاعر حقيقة أبدية تحمل مأساة البشرية فيري أن الناس جميعًا مثل هذه الدفة تتحكم فيهم الأقدار وتصرفهم الصروف ... وأن عيش الناس جميعًا هو أيضا وسيلة يحاولون بها الوصول إلى الأمل الذي يعرض عنهم دائمًا ... والوحدة هنا تقوم على إدراك التشابه بين الخاص والعام أو بين المحدود وغير المحدود...

أخي

للشاعر: ميخائيل نعيمة

***

أخي ! إنْ ضَجَّ بعدَ الحربِ غَرْبِيٌّ بأعمالِهْ

وقَدَّسَ ذِكْرَ مَنْ ماتوا وعَظَّمَ بَطْشَ أبطالِهْ

فلا تهزجْ لمن سادوا ولا تشمتْ بِمَنْ دَانا

بل اركعْ صامتاً مثلي بقلبٍ خاشِعٍ دامٍ

لنبكي حَظَّ موتانا

***

أخي ! إنْ عادَ بعدَ الحربِ جُنديٌّ لأوطانِهْ

وألقى جسمَهُ المنهوكَ في أحضانِ خِلاّنِهْ

فلا تطلبْ إذا ما عُدْتَ للأوطانِ خلاّنَا

لأنَّ الجوعَ لم يتركْ لنا صَحْبَاً نناجيهم

سوى أشْبَاح مَوْتَانا

***

أخي ! إنْ عادَ يحرثُ أرضَهُ الفَلاّحُ أو يزرَعْ

ويبني بعدَ طُولِ الهَجْرِ كُوخَاً هَدَّهُ المِدْفَعْ

فقد جَفَّتْ سَوَاقِينا وَهَدَّ الذّلُّ مَأْوَانا

ولم يتركْ لنا الأعداءُ غَرْسَاً في أراضِينا

سوى أجْيَاف مَوْتَانا

***

أخي ! قد تمَّ ما لو لم نَشَأْهُ نَحْنُ مَا تَمَّا

وقد عَمَّ البلاءُ ولو أَرَدْنَا نَحْنُ مَا عَمَّا

فلا تندبْ فأُذْن الغيرلا تُصْغِي لِشَكْوَانَا

بل اتبعني لنحفر خندقاً بالرفْشِ وا لِمعْوَل

نواري فيه مَوْتَانَا

****

أخي ! مَنْ نحنُ ؟ لا وَطَنٌ ولا أَهْلٌ ولا جَارُ

إذا نِمْنَا ، إذا قُمْنَا ردَانَا الخِزْيُ والعَارُ

لقد خَمَّتْ بنا الدنيا كما خَمَّتْ بِمَوْتَانَا

فهات الرّفْشَ واتبعني لنحفر خندقاً آخَر

نُوَارِي فيه أَحَيَانَا

هذه القصيدة نموذج متميز للوحدة التي تقوم على الموجات المتداخلة، فهي تقوم على معنى واحد يتبدى في مشاهد مختلفة، ولكن ذلك لا يعني تكرارا كما حسب الدكتور عبد الله الطيب[1] لأن لكل مشهد تأثيره الخاص في النفس أو دوره الذي لا يقوم به سواه في تصعيد الانفعال وتصوير الفكرة.

فالمقاطع الثلاثة الأولى تصور ما يعنيه انتهاء الحرب بالنسبة للغربي في ثلاثة مشاهد متوالية، وموقف العربي البائس الحزين إزاء كل مشهد فيها وهي :

1. مظاهر العودة المظفرة وأفراح النصر تتجلى في تقديس الشهداء وتبجيل الأبطال.
2. الإحساس بالراحة والأمان من عناء الحرب وأخطارها حين يتمثل في عودة الجنود إلى ذويهم وأوطانهم .
3. استقرار الحياة بعد قلق الحرب واضطرابها فهي تعود إلى أنماطها السلوكية الطبيعية فالفلاح يزرعه أرضه، والأكواخ التي هدمتها المدافع يعاد بناؤها.

1- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – الدكتور عبد الله الطيب

وبجانب كل مشهد صورة مقابلة تمثل حال العرب أو ما يطلبه الشاعر من أخيه العربي أن يكونه فإذا المشهد الأول يطلب منه ألا يهزج وألا يشمت، وإنما عليه أن يركع خاشعًا دامي القلب ليبكي سوء حظ الموتى من العرب الذين راحوا ضحايا في حرب لا ناقة لهم فيها ولا جمل، وإذا المشهد الثاني يطلب منه ألا ينتظر الخلان لأن جوع الحرب لم يترك منهم سوى جيف الموتى، وإزاء المشهد الثالث يخبر – وفي الإخبار ما يغني عن الطلب– بأن الخراب قد شمل حياتنا؛ فقد جفت السواقي، وهدم المأوى ولم يعد في الأرض غراس سوى جيف الموتى، أما المقطع الرابع فهو تعليق إجمالي ساخط على هذه الحرب ودور العرب فيها وما يدل عليه هذا الدور من أن للعرب قدرة وإمكانا وطاقة، ولكن ذلك كله ضاع هباء وذهب غثاء لمصلحة مستعمريهم، ولم يحقق لهم شيئًا .

ويأتي المقطع الخامس نهاية زافرة مشبعة بمشاعر اليأس والألم والإحباط، وإمعانا في تعقب ماآل إليه العرب بعد هذه الكوارث التي تركتهم بلا وطن، ولا أهل، ولا جار، وأورثتهم الذل والعار والضياع والخراب، حتى غدا الأحياء أجدر بالقبور من الأموات، فهو يمثل ذروة الانفعال، ويصل فيه الإحساس المتصاعد بالألم إلى غاية إشباعه فهو الخاتمة الطبيعية للمشاهد السابقة التي تسلسلت في حركة متوالية صاعدة نامية.

وقد تلبست بشكل ملائم تمثل في تلوين القافية في كل مقطع مع الاحتفاظ بإيقاع القافلة ونلحظ تكرار الافتتاحية في كل مقطع " أخي إن" وإدخال شيء من المخالفة في المقطعين الأخيرين فتصبح " أخي قد" و "أخي من نحن ......" كما نلحظ تكرار الكلمة الأخيرة في القافلة "موتانا" والمفاجأة بتغيير هذه الكلمة بالكلمة النقيض " أحيانا" في المقطع الأخير وهو يقصد "أحياءنا" ولكنه حذف الهمزة حرصا على قواعد القافية من ناحية وتأكيدا للتكرار وإن بقى تكرارا صوتيا فقط ،وقد لعبت هذه الوسائل الفنية دورها في ضمان تحقيق الوحدة الفكرية والشعورية في القصيدة على الرغم من تعدد موجاتها الداخلية .

إلى طغاة العالم

للشاعر: أبي القاسم الشابي

* * *

لا أيهـــا الظـــالم المســـتبد	حبيــب الظـلام عــدو الحيــاة
سخرت بأنات شعب ضعيف	وكفـك مخضـوبة مـن دمــاه
وسـرت تشـوه سـحر الوجـود	وتبـذر شـوك الأسـى في ريــاه
* * * * * * *	* * * * * * *
رويـــدك لا يخـــدعنك الربيـــع	وصحو الفضـاء وضوء الصباح
ففي الأفق الرحب هول الظلام	وقصف الرعود وعصف الرياح
حـذار فتحـت الرمـاد اللـهيب	ومن يبذر الشوك يجن الجراح
* * * * * * *	* * * * * * *
تأمــل هنـــاك انـــى حصــدت	رؤوس الـــورى وزهـــور الأمــل
ورويــت بالــدم قلــب الــتراب	وأشـــربته الــدمع حتـــى ثمــل
سـيجرفك السيل ، سيل الدماء	ويأكلك العاصف المشتعل[1]
* * * * * * *	* * * * * * *

1- ديوان الشابي.

أبيات الشابي صرخة مدوية، ونذير موعد يهدد الغاصبين. ويتوعدهم بما ينتظرهم من دمار، جزاء وفاقا لما يرتكبون من آثام وجرائم في حق الشعوب الضعيفة التي لا تملك سوى الأنين المكتوم...

والقصيدة مقسمة إلى ثلاثة مقاطع :-

دار المقطع الأول منها حول تصوير جرائم المستعمر واستخفافه بآلام الشعوب المقهورة، ودم الجريمة يخضب، كفيه وقلبه ممتلئ ضغنا وقسوة وجحودا فهو رمز للشر في هذا الوجود..

المقطع الثاني مرتبطا بالمقطع الأول .. فهو ينذر المستعمر بأن للشعب ثورته المنتظرة فلا يخدعنه هذا الهدوء البادي على وجهه فان في القلوب لهبا لا ينطفئ..

ثم يأتي المقطع الثالث خاتمة منطقية وشعورية لأنه يؤكد الجزاء الشديد الذي سوف يحيق بهذا المستعمر الطاغي، وأنه نهاية طبيعية لآثامة وآخرة حتمية لما جناه على الشعوب ... فهذه الدماء التي أراقها ظلما وبغيا، هي التي سيجرفه سيلها في اليوم الموعود ....

ونلاحظ في القصيدة امتزاج الفكر بالشعور لأنه عمد إلى فكرته النافذة فأحالها من خلال وجدانه إلى أحساسات نفسية ولونها بشعور حي... فانتظمت التجربة في أقسام محددة .... وانتظمت الأقسام في أبيات توالت بعلاقات قوية من المنطق والشعور .. فجاءت القصيدة كأنها جملة منطقية واحدة وجاءت الألفاظ متعانقة مع المشاعر التي تولد منها خيال ملئ بالإيحاءات التي كونت الجو النفسي العام ...

ومن هنا فقد تحققت لها الوحدة والتكامل البنائي ... ونجحت في إثارة مشاعرنا وامتلاك قلوبنا وإذكاء عقولنا ... فأحسسنا بما الشابي وشاركناه شعور البغض للظالمين ... والأمل الأكيد في تحرر الشعور....

طوق الياسمين

للشاعر: نزار قباني

***

شكراً.. لطوق الياسمين

وضحكت لي.. وظننت أنك تعرفين

معنى سوار الياسمين

يأتي به رجل إليك

ظننت أنك تدركين

....

وجلست في ركن ركين

تتسرحين

وتنقطين العطر من قارورة و تدمدمين

لحناً فرنسي الرنين

لحناً كأيامي حزين

قدماك في الخف المقصب

جدولان من الحنين

وقصدت دولاب الملابس

تقلعين .. وترتدين

وطلبت أن أختار ماذا تلبسين

أفلي إذن ؟

أفلي أنا تتجملين ؟

ووقفت .. في دوامة الألوان ملتهب الجبين

الأسود المكشوف من كتفيه

هل تترددين ؟

لكنه لون حزين

لون كأيامي حزين

ولبسته

وربطت طوق الياسمين

وظننت أنك تعرفين

معنى سوار الياسمين

يأتي به رجل إليك

ظننت أنك تدركين..

هذا المساء

بحانة صغرى رأيتك ترقصين

تتكسرين على زنود المعجبين

تتكسرين

وتدمدمين

قي أذن فارسك الأمين

لحناً فرنسي الرنين

لحناً كأيامي حزين

....

وبدأت أكتشف اليقين

وعرفت أنك للسوى تتجملين

وله ترشين العطور

وتقلعين

وترتدين

ولمحت طوق الياسمين

في الأرض .. مكتوم الأنين

كالجثة البيضاء

تدفعه جموع الراقصين

ويهم فارسك الجميل بأخذه

فتمانعين

وتقهقهين

" لاشيء يستدعي انحناءك

ذاك طوق الياسمين .. "(1)

1- نزار قباني- أحلى قصائدي – بيروت .

تبدو هذه القصيدة حلقة بين الإطار الملتزم بالنظام العددي في الوزن والقافية والإطار الحر، غير أن الذي يعنينا الآن هو عنصر ـ الوحدة فيها، ومع أن المصدر الأساس لهذه الوحدة هو طابع القصة القصيرة نرى الشاعر قد خفف من الاعتماد على هذا الطابع بما اصطنعه من ضمير الخطاب الذي يتوجه به إلى تلك المرأة التي أهدى إليها طوق الياسمين ، فبدت القصة حديثًا معنفا، مليئا بروح الغيظ والاحتقار لخداعها ، ولما صنعته بهذه الهدية التي هي عنده قطعة من قلبه وروحه، كان يظن أنها سوف تجد عندها التقدير الذي يساوي تقديره لها، فإذا بها لا تجد إلا الهوان، وإن كانت هذه المرأة قد أظهرت عبارة الشكر التي لم تتعد المجاملة الجوفاء، وقد قسم الشاعر حديثة أو قصته إلى ثلاث حلقات أما الحلقة الأولى فهي سريعة مجملة المشاعر، فهي تبدأ بعبارة الشكر القصيرة المقتضبة التي نطقت بها تلك المرأة حينما أهداها الشاعر طوق الياسمين " شكرا .. لطوق الياسمين" تحمل معنى الشكر الحقيقي والحب الصادق والتأثر بمعنى هذه الهدية فقد فهم من عبارتها وضحكتها أكثر مما قصدت :

وظننت أنك تعرفين

معنى سوار الياسمين

يأتي به رجل إليك

ظننت أنك تدركين

ولنلحظ تكرار العبارة مع التغيير من المعرفة إلى الإدراك " وظننت أنك تعرفين...." وظننت أنك تدركين" مرة أخرى. وهذا التكرار فيه تدرج شعوري دقيق فالمعرفة معرفة عامة يفترض الشاعر أنها موجودة في عقل هذه المرأة وقلبها أي أنها تعرف كما يعرف سائر النساء معنى أن يهدي رجل إلى امرأة سوار ياسمين" فإذا

تحقق هذا المعنى في الواقع بإهدائه هذا السوار إليها انتقل الأمر إلى حالة أدق فظن أنها تدرك قصده، ومغزى فعله.

المشاعر حتى الآن في نفس الشاعر مجملة لم يتبين أصحيحة هي أم خاطئة إنما هي مجرد ظن مجمل، أو افتراض عام ، دله عليه شكرها وضحكتها العابرة.

يبدأ المقطع الثاني ليصور ملاحظة الشاعر لتصرفات المرأة التالية مباشرة. لهذا الحدث القصير، حدث إهداء طوق الياسمين، ماذا ستفعل؟ وكيف ستتصرف إزاءه؟ إنه قد جعل نفسه محور الموقف، وفسر كل تصرف تقوم به على أنه هو المقصود من ورائه، أو كان يرجح أنه كذلك، ولذلك نرى هذا المقطع مليئًا بالمشاهد الحركية الحسية، التي تدل على ملاحظة الشاعر الدقيقة، وهذه الملاحظة تدل في الوقت نفسه على مدى انصباب مشاعره وتركيزها حول تصرفات المرأة وسلوكها، ومن هنا فإن هذه المشاهد الحسية تتخللها مشاعره الداخلية، وخواطره الخفية فهو يلحظ جلوسها في ركن ركين تتمشط، تنقط العطر من قارورة . تغني أو تدمدم بلحن، وهذا اللحن فرنسي الرنين، وهو لحن حزين كأيام الشاعر؛ وهنا يرهص الشاعر بما سوف يكون من صدمة له في النهاية، ويلحظ قدميها وهما في الخف المقصب، ويشبههما في رقتهما ولين وقعهما ونعومة ممشاهما يجدولين من الحنين، ويلحظها وهي تقصد دولاب الملابس تقلع وترتدي، ويضاعف من انخداعه واعتقاده بأنها استجابت لحبه، وأدركت دلالة هديته أنها طلبت إليه أن يختار لها ما تلبسه ومن هنا كانت فرحته حيث وجه بينه وبين نفسه هذا السؤال؛ وكأنما يخاطبها به.

أفلي إذن

أفلي أنا تتجملين؟

لكنه ذهل كالطفل أمام ألوان ثيابها، وقد عبر عن ذلك بأنه وقف "ملتهب الجبين" في " دوامة الألوان" لكنها اختارت ثوبا أسود مكشوف الكتفين.. وهنا عاد الشؤم إلى الشاعر، أو الإرهاص بما سيكون من سوء حظه، فهذا اللون الأسود لون حزين كأيامه كما كان اللحن الذي دمدمت به من قبل لحنا حزينا، كأيامه أيضًا. لكن الشاعر تناسى هذا الشؤم بما غمره من فرح وتوقع، بأن يفوز بحبها، فغلب جانب الأمل على جانب الشؤم مع أنه قدرآها تلبس هذا الثوب الأسود، وإن أبدت بعض التردد في اختياره.

وينتهي ذلك الشريط من الأفعال القصيرة ليفسره الشاعر تفسيرا في صالحه، فيظن أنها قد فعلت كل ذلك من أجله، ويعود مؤكدا ظنه الأول.

وظننت أنك تعرفين

معنى سوار الياسمين

يأتي به رجل إليك

ظننت أنك تدركين

فلننظر إلى براعة الشاعر وقدرته على الالتفاف والعودة إلى نقطة البداية في تسلسل طبيعي لا تكلف فيه بل هو تسلسل شعوري يمزج فيه الشعور بالحس، والخطاب بالقص في سهولة ويسر.

لقد كانت القمة الشعورية في هذه "التقوية" التي جاءت عن طريق العودة إلى نقطة البداية، أو النقطة القريبة من البداية فكما جاءت عبارة "شكرًا لطوق الياسمين" مرجحة لهذا الظن أو لهذا الشعور جاءت أفعال المرأة وتزينها وطلبها منه أن يختار ما ترتديه مؤكدا آخر للشعور نفسه على الرغم من تخللها مؤكدا آخر للشعور نفسه على الرغم من تخللها بإرهاصين يدفعان إلى الشؤم، لكنه تغلب عليهما ورجح شعور الفوز والظفر، ولكنه كان مجرد اعتقادواهم، وشعور لا يقوم على

أساس، فيأتي المقطع الثالث ليكشف اللثام عن هذه الحقيقة، وتكون النهاية الحزينة، ويتغلب ما أرهص الشاعر به لنفسه في المقطع الثاني، حينما سمعها تدمـدم بـاللحن الحزين، ورآها تلبس الثوب الحزين.

يأتي المقطع الثالـث مصـورا أحـداثا أخـرى ولكنهـا لم تحـدث مبـاشرة بعـد الأحداث الأولى، وإنما حدثت في المساء.

الشاعر يركز على تصرفات المرأة لأنه يحـاول أن يتأكـد مـن صـدى هديتـه، وأثرها؛ فإذا به يراها في هذا المساء بحانة صغرى ترقص، ومـع مـن؟ مـع معجبـين كثار لا معجب واحد، رآها تتمايل وتتكسر، على زنودهم، وتدمدم باللحن الفرنسي الحزين نفسه الذي يشبه أيامه، ولكن أحد هـؤلاء المعجبـين كـان فارسـها المفضـل الأمين؛ ولنلحظ ما في وصف مراقصها بالفارس من سخرية وتهكـم، وهنـا لم يعـد مجال للظن والترجيح فاليقين، أصبح جليا واضحا، وعرف الشاعر الآن لمن كانـت تتجمل، ولمن كانت ترش العطر وتقلع وترتدي، ولا بد أن تنتهـي المأسـاة بالمشـهد المؤثر، ولا بد أن نعود إلى طوق الياسمين، وإلا لم تصبح القصيدة محكمة البنـاء، ولم يكن هناك معنى لجعل " طوق الياسمين" عنوانًا لها.

لقد لمح الشاعر طوق الياسمين لا على عنقها، ولا في ذراعها وإنما لمحه ملقـى على الأرض كالجثة البيضاء الهامدة، وكأنما هو الشاعر نفسه حزين مكتـوم الأنـين، مضيع لا قيمة له، تدفعه جموع الراقصين .

ويزيد من حجم المأساة تصرف المرأة الذي ينبئ عـن شـعورها الحقيقـي إزاء هذا الطوق على الرغم من ادعائها الشكر والتقدير، حينما أهداه الشاعر إليهـا، فقـد هم فارسها الذي تراقصه بأخذه من الأرض ليعيـده إليهـا، ولكنهـا مانعـت وهـي تقهقه قائلة له: ليس هناك ما يستدعي مجرد انحنائك، فماذاك الاشيء تافه إنه " طوق الياسمين".

وعلى الرغم من الإخراج القصصي للقصيدة، واعتماد الشاعر على اللقطات الفنية والملاحظة الدقيقة، نرى أن هناك عناصر عديدة تعاونت على تحقيق مبدأ الوحدة مع التعدد فيها.

أولها: التدرج الشعوري من حالة إلى حالة، فالحالة الأولى مشاعر مجملة والحال الثانية أحداث مقوية ومرجحة، لمشاعر الحالة الأولى والحالة الثالثة كاشفة ومظهرة للمشاعر التي تناقض هذه المشاعر الراجحة في الحالتين السابقتين، بل إن هذه المشاعر الأخيرة تمر هي نفسها بثلاثة مستويات تنتقل من المؤلم إلى الأشد إيلاما.

المستوى الأول حينما رآها تراقص المعجبين في الحان

المستوى الثاني حينما رأى طوق الياسمين ملقى على الأرض تدفعه جموع العابرين.

المستوى الثالث حينما ما نعت أن ينحني مراقصها لالتقاط الطوق من الأرض احتقارًا لشأنه.

ثانيهما: مع التدرج نلمح" التقابل" بين مشاعر الفرحة، وتوقع الفوز والظفر، ومشاعر الإحباط والحزن في نهاية القصيدة والتقابل يكشف لنا مدى فداحة الغدر والخداع وأثر المجاملة الكاذبة في نفس الشاعر، وتبدو دقة التقابل بين العبارتين "شكرًا لطوق الياسمين" في أول القصيدة؛و"لاشئ يستدعي انحناءك" في نهايتها.

ثالثها: التكرار أو العود والالتفاف وهو ليس تكرارا أو عودًا جامدا مصمتا بل يصحبه اصطباغ بحالة شعورية مختلفة، فهو تكرار ذو دلالة فنلحظ تكرار الأسطر الأربعة.

وظننت أنك تعرفين ...

معنى سوار الياسمين

يأتي به رجل إليك.

ظننت أنك تدركين

فهي تذكر في المرة الأولى على أنها شعور أولى استنبطه من شكرها وضحكتها، وتذكر في المرة الثانية على أنها تأكيد وتقوية للشعور الأول ناشئ من ملاحظة تصرفاتها وتزينها وتجملها.

ونلحظ تكرار الإرهاص بالنهاية السيئة، وهو تكرار يحدث داخل المقطع الثاني مع تغاير في الباعث، فالأول في وصفه للحن الذي كانت تدمدم به بقوله "لحن كأيامي حزين" والثاني في وصفه لسواد الثوب بقوله" لكنه لون حزين" لون كأيامي حزين". ونلحظ تكرارا آخر حينما يأتي المقطع الثالث فيكرر" وتدمدمين.... لحنا فرنسي الرنين.

ولكن اللحن في هذه المرة كانت تدمدم به في أذن فارسها الأمين" وعلى الرغم من أنه تشاءم حينما دمدمت بهذا اللحن أول مرة نجد الحزن هنا أشد إيلاما، من مجرد التشاؤم فهو هنا واقع حسي لا مجرد توقع، فها هي ذي تراقص فارسها وتدمدم في أذنه بلحنها الحزين .

رابعها : العامل اللغوي الذي يظهر في الاعتماد على ضمير المخاطبة وتوالي حركة " المضارع" المسند إلى ياء المخاطبة، فأما الضمير فقد سلك القصيدة كلها في سلك واحد من البداية إلى النهاية فجاءت كجملة واحدة، وأما المضارع فقد أعان على المتابعة، واستحضار الأفعال الصغيرة التي هي عند الشاعر كبيرة، وإعادتها في شريط التذكر كأنها قائمة تحدث الآن، وجاء تسلسلها منطقيا من ناحية، ومتفقا مع المرور الزمني من ناحية، فليس هناك حدث يسبق مكانه في الذكر، ومع وجود الفعل الماضي على قلة نجد أن المضارع هو المسيطر لأنه هو القائم بوصف الأحداث

الصادرة من المرأة، فالأفعال "ضحكت" في المقطع الأول و" جلست" و"قصدت" و"طلبت" و"لبسته" ربطت الأفعال الماضية التي تصف أفعالا قامت بها المخاطبة.

والأفعال ظننت- وقفت- بدأت- عرفت – تصف مشاعر نفسية للشاعر حتى الفعل "وقفت" لأنه سيق للدلالة على الذهول في مشهد دوامة الألوان، والأفعال الماضية على الرغم من قلتها تقوم بوظيفة إعادة بدء الخيوط في الماضي الحزين المؤسف، أما المضارع فهو البؤرة الشعورية التي تغرق فيها انفعالات الشاعر ويغيب فيها بوجدانه وفكره وتأرجحه بين الأمل والإحباط.

مدينة السراب

للشاعر: بدر شاكر السياب

***

عبرت أوروبا إلى آسِيةْ،

وما انطوى النهارْ

كأنما الجبال والبحار

ربى وأطرافٌ من الساقيةْ

يطفرها الصغار

بين شروق الشمس والغروبْ

تعانق الشمال والجنوب،

ونامت المروج في القفار

وأنتِ يا ضجيعتي، كأنك الكواكبُ البعيدةْ،

كأنَّ بيننا من الكرى جدار

تضمك اليدان تعصران جثة بليدةْ،

كأنني معانق دمي على حجار

في منزل لصوصه الرياح والهجير والغيوم،

مساؤه السكون والنجوم

وصبحه انتظار

ترامت السنون بيننا: دمًا ونار،

أمدَّها جسور

فتستحيل سور،

وأنت في القرار من بحارك العميقةْ.

أغوص لا أمسُّها، تصكني الصخور،

تقطَّع العروق في يديَّ، أستغيث: «آه يا وفيقةْ!

يا أقربَ الورى إليَّ أنت يا وفيقةْ

للدود والظلام.»

عشر سنين سرتها إليك، يا ضجيعةً تنام

معي وراء سورها، تنام في سرير ذاتها،

وما انتهى السفار

إليك يا مدينة السراب، يا ردى حياتها.

عبرت أوروبا إلى آسيةْ

وما انطوى النهار،

وأنت يا ضجيعتي، مدينة نائيةْ،

مسدودة أبوابها وخلفها وقفت في انتظار [1]

*****

1- بدر شاكر السياب – المعبد الغريق – دار العلم للملايين بيروت الطبعة الأولى 1962 من ص 71 إلى ص74.

ليست هذه القصيدة من أروع ما كتب " السياب" ولا من أكثرها دلالة على فنه البنائي، والحقيقة أننا حينما نصف " السياب" بفنية البناء نبالغ في تطبيق النظريات الفنية على شاعر لم يكن يشغل نفسه بهذه النظريات، ولم يكن يعني عناية زملائه بالتشكيل والإتقان المعماري بقدر ما يجرفه التدفق والاستجابة لخواطره. ولقد أضناني كثيرا وأنا أحاول أن انتزع من دواوينه العديدة قصيدة ألحظ فيها إحكام البناء، وتركيز الفكرة دون استطراد أو جمل معترضة، فما وجدت إلا قصائد قليلة جدا، من بين الفيض الزاخر الذي تعج به دواوينه.

والمطولات عديدة في دواوينه ، أذكر منها "المومس العمياء" و" حفار القبور" والأسلحة والأطفال" و "مدينة السندباد" و "أنشودة المطر" وهي في الديوان المسمى باسم هذه القصيدة الأخيرة و " المعبد الغريق" في ديوانه المسمى بهذا الاسم و "سفر أيوب" في ديوانه "منزل الأقنان".

والقصيدة المطولة عنده ترتكز على فكرة واحدة وربما كان بعضها، أشبه بقصة متتابعة المشاهد ولكن "السياب" كثير الجمل المعترضة الطويلة، بل هو كثيرا ما يصنع صورا ممتدة، وتشبيهات معقدة التركيب، متمادية الأطراف، ولا يكتفي بتشبيه واحد للمشبه، بل يأتي بتشبيهات عديدة متلاحقة، وهي صيغة فنية آلت من الشعر الجاهلي القديم وكثيرًا ما تختلط الصورة، وتتناقض أجزاؤها وتضطربدلالتها، ويرتبك القارئ في محاولة لململة أطرافها، وشعره عموما صورة لحياته القلقلة الفزعة، ففيه ما في حياته من اضطراب، وتبدل مذهبي، وتبرم وأحزان، ودوي وجلجلة، ولكن يجب ألانفهم من ذلك أن قصائده مفككة لا وحدة فيها، فهذه القصائد المطولة تضم كل واحدة منها رؤية شاملة، وفكرة واحدة يرتكز عليها الموضوع كما أسلفت، ولكنها قصائد لا يبدو فيها التركيب العاطفي أو الإرادة الفنية الواعية، التي تضم العناصر وتكون منها تشكيلا بنائيا، فالسياب تسوقه العاطفة والانفعال ولا يسوقها، وتدفعه الفكرة الجزئية إلى الأخرى كما يدفع

الخطيب في الجماهير قد ألهمه الموقف، دون أن يعد أو يدبج مقالته، فـالموقف واحـد حقا والتجربة مرتكزة على أسـاس، ولكـن الخـواطر تتـدفق تـدفقًا لا يـتحكم فيـه صاحبها. ولا يملك إلا أن يطيعها أيان نقـذف بـه، عـلى الـرغم مـن اتصـال هـذه الخواطر، وتولـدها بعضـها مـن بعـض في ذاتهـا، لا بحسـب إدارة الشـاعر الفنيـة الواعية، وقد كدت أن أختار الأنموذج من إحدى القصـيدتين اللتـين أشـار إلـيهما الدكتور عز الدين إسماعيل في هامش دراسـته وهمـا "درم"، "وقصـيدة مـن درم" باعتبارهما يمثلان الشكل الدائري المغلق، أي الشكل الذي تأتي فيه النهايـة مطابقـة للبداية بعد أن يكون الشاعر قـد تطـور مـن النقطـة الأولى في طريـق حـول التـوتر الشعوري الذي أحدثته لترابط جزيئات القصيدة ترابطا عضويًا حيًا. في هيئة دائرة ولكني لاحظت أن إشارة الدكتور عز الدين لم تقم عـلى تحليـل دقيـق للقصـيدتين، فالنهاية في كل منهما جاءت مجرد تكرار مصـمت، أو مجـرد توكيـد لفظـي لا يحمـل تأسيسا لشعور أو فكرة أو تطويرا لها بل يمكن أن تنتهي القصيدة وتؤدي وظيفتهـا تامة، دون إعادة لتلك البدايـة في أسـطر النهايـة، صـحيح أن في كـل مـنهما وحـدة متماسكة، لكنها وحدة لا تقوم إلا على التفسير بعد الإبهام والتفصيل بعد الإجمـال، إذ يبدأ الشاعر في الأولى بقوله:

درم ....

بنفسي مما عراني برم

ثم يأخذ في مناداة هذه المدينة التي يحن إليها راغبًا، أن تكون نهايته فيها معبرًا في الوقت نفسه عن مشاعره، إزاء شبابه الذي ولي وولت معه حياته، ولم يخلف منها إلا شعرا ربما تحدث عنه ساهر في الشتاء حديثًا مملا يدفع إلى النوم؛ ولكنه هو الـذي يبقى من الشاعر فيتساءل في النهاية قائلاً:

إذا مات أو عاش فهو الألم...

فالقصيدة تفسير للبرم الذي عراه أو هي تفصيل لجوانبه.

ولو أن الشاعر انتهى عند هذا الحد فإن القصيدة تكون قد أوفت غرضها، وبلغت تمامها في التعبير عن التجربة، ولشعر المتلقي بأنه استوعب تجربة كاملة من صاحبها، ولكن الشاعر ربما تأثرا منه بأقوال النقاد، أو بطرائق الشعراء، أراد أن يضفى على القصيدة صبغة تشكيلية فكرر عبارة البداية في نهايتها، دون ضرورة حتمية لها قائلا:

درم

بنفسي مما عراني برم

فبدت تكلفا لا موضوع له، وحشوا لا مسوغ للإتيان به، وكذلك الأمر تماما في القصيدة الثانية على الرغم من التغيير اللفظي الذي أحدثه في السطر الأخير فقد كانت البداية:

من درم أكتبها قصيدة

كالنجم في آفاقه البعيدة

لا يبعث الدفء و لا ينير

أما النهاية فقد كانت "أوجز" حيث قال:

من درم أكتبها قصيدة

كالنجم ضلّ في سديم العدم

والتكرار هنا لا يضيف تدرجا شعوريا إلى المضمون، وليس عودة دائرية حقيقية إلى نقطة البداية كما حسب الدكتور عز الدين إسماعيل، ولكنه كما قلت تكرار لفظي مصمت لقصيدة كل ما فيها من وحدة قائم على تداعي الخواطر الذي يصف حالة القصيدة الشاردة التي لا تهدي نفسا، ولكنها تعمق الظلمة، قصيدة يكتبها شاعر يموت عمره،ـ ويسير أيامه إلى رداه كأنها سفر وقد كتبها لأنه يريد أن

يجدد البقاء أو يعيده، أو أن يهدي القوافل الشريدة التي تبحث عن قبره في صحاري العدم فلا تتيه.

والقصيدة التي معنا الآن قصيرة محددة العالم، وهي أقرب إلى الإحكام البنائي، لولا ما يرد فيها من صور تكرر الفكرة نفسها، أو المعنى الواحد دون تطوير، وإعادة البداية في النهاية لم يحمل جديدا سوى الإتيان بتشبيه آخر، يؤكد مضمون التشبيه الوارد في البداية وإن كان أقل منه في "الادعاء" بتعبير البلاغين القدامى.

التجربة في هذه القصيدة خطاب ساخط يوجهه الشاعر إلى "رفيقته" أو إلى "ضجيعته" التي يصرح باسمها "وفيقة"!! ومصدر سخطه هو شعوره بخواء روح هذه الضجيعة على الرغم من التصاقها الجسدي به، فبينهما بعد روحي على الرغم من طول مدة المعاشرة.الجسدية، وعلى الرغم من محاولاته الاقتراب بها إلى عالمه، والسمو بها إلى آفاقه، ولكنها تقوقعت في ذاتها، فلم يستطع انتشالها من أغوارها السحقيه إلى سمائه الفسيحة الممتدة. وتجربته تذكرنا بتجربة ابن الرومي في أبياته المعروفة :

أعانقها والنفسُ بعدُ مشوقةٌ	**إليها وهل بعد العناق تداني**
وألثمُ فاها كي تزول صبابتي	**فيشتد ما ألقي من الهيمان**
ولم يك مقدار الذي بي من الجوى	**ليَشْفِيهِ ما ترشفُ الشَّفَتانِ**
كأنَّ فؤادي ليس يَشْفي غليلَه	**سوى أنْ يرى الروحَيْن تمتزجان**

والشاهد في البيت الأخير، ولكن ابن الرومي لم يكن ساخطا على هذه المرأة التي يعانقها ويشتد عناقه بها . وإن كان راغبا في أن يمتزج الروحان، أما السياب، فهو ساخط شديد السخط لأن ضجيعته هذه تأبى بمحض رغبتها أن تقترب من

عالمه الروحي، فقد التصقت بعالم المادة والشهوات التصاقا بينا فهي طين لازب لا أثر فيه لنفخة السماء، والشاعر يود التغيير في طبيعتها ويتمناه، ويستحثها عليه ولكن لا استجابة ولا أمل في جواب، لذلك بدأ الشاعر بضرب المثال من واقع الحياة، فواقع الحياة قد حدث فيه تطور في وسائل المواصلات، فتدانت المسافات، وطويت البحار والجبال والقارات فأصبح البعيد قريبا، وانطوت الأرض لساكنيها، فربما أفطر المرء في أمريكا وتعشى في الصين، وأصبحت الدول أشبه بالقرى المتجاورة، اقتربت المسافات، ولكن المسافة بينه وبين ضجيعته (المسافة الروحية) لا تزال بعيدة شديدة البعد:

عبرت أوروبا إلى آسِيةْ،

وما انطوى النهارْ.

كأنما الجبال والبحار

ربى وأطرافٌ من الساقيةْ

يطفرها الصغار.

بين شروق الشمس والغروبْ

تعانق الشمال والجنوب،

ونامت المروج في القفار.

وأنتِ يا ضجيعتي، كأنك الكواكبُ البعيدةْ،

فالشاعر عبر من قارة إلى قارة في وقت قصير، حتى كأنه الجبال والبحار مجرد ربوات أو أطراف من الساقية، يطفر الصغار من فوقها في ساعة لعب من نهار، وهكذا تعانق الشمال والجنوب واقتربت المسافات ، واندمجت المروج في القفار، فيقول لها: أما ، أنت يا ضجيعتي فلا تزالين بعيدة بعد الكواكب" والتشبيه بالكواكب هنا لا يراد به إلا الدلالة على البعد النفسي- دون الإيحاءات الأخرى

كالإضاءة أو الجمال أو السمو. ولكنه تشبيه على أية حال غير ملائـم للجـو النفسي- للتجربة وليس بقريب من المعنى المقصود.

يؤكد الشاعر هذا الشعور بالبعد في الصور التالية التـي يعتمـد بعضـها عـلى المشاهد المادية والواقع الحسي، ويعتمـد بعضـها عـلى الخيـال المركـب، فهـو يقـول لصاحبته إن "الكرى" أي النوم يقوم بينهما كأنه جدار؛ فهي نائمة في عالمها الخاص، لا تستيقظ منه وهو يضمها بيديه ويعتصرها بين ذراعية، ولكنها تشبه جثـة بليـدة ، فكأنه يعانق دمي حجرية. وهذه الدمي في منزل مهجور لا ساكن فيه، ولا لصوص تدخله إلا الريح والهجير والغيوم. وهو في سكون دائم عند المساء، أما صبحه فما هو إلا انتظار لأي شيء صورة مهومة، يتخيلها الشاعر وهي مجرد امتـداد للمشـبه بـه، ولكنها تعكس حالة السأم النفسي.

يعود الشاعر إلى تأكيد البعد الروحي بصورة أخرى: فيقـول إن السـنين قـد ترامت بينه وبين " ضجيعته" أي سنين؟ إن البعد الروحي هنا يأخـذ صـورة البعـد الزمني كما أخذ في الصورة السابقة بعدا مكانيا، ولكن هذه السنين تكونـت مـن دم ونار، والشاعر هنا يرتد إلى تاريخه هو، وتجاربه المليئة بالأحـداث الصـاخبة والحيـاة الثوريـة ، فباعـدت بينـه وبـين صـاحبته، تلـك التـي لم تجـرب تجاربـه ولم تغـامر مغامراته... فيحاول أن يقرب المسافات فيمد الجسور لتصل بينهما، لكن سرعان ما تتحول الجسور إلى " سور" يفصل، بعد أن كـان يريـدها جسـورا تصـل، فتنقلـب عكس ما أراد، بفعل طبيعة هذه الضجيعة، التي لا تتجاوب نفسها تجاوبًا روحيا مع الشاعر.

هو يبذل كل هذه الجهود، ويعاني كل هذه المعاناة في سبيل تقريبها من عالمـه؛ ولكنها في قرار بحارها العميقة ساكنة، يغوص محاولا الوصول إليهـا، فـلا يمسـها ولا يدنو منها وهو في محاولاته تصكه الصخور وتقطع يـده فيسـتغيث بهـا مناديـا. لأنها أقرب الوري إليه، غير أنها تأبي ألا أن تلتصق بعالم الدود والظلام.

لقد قضى عشر سنين وهو يسير إليها، مع أنها تنام معه، ولكنها تنام نوما نفسيا؛ تنام في سرير ذاتها، وراء أسوارها المحصنة؛ وهو لا يتوقف عن السير والسفارة إليها، فهي تشبه مدينة السراب.

مدينة السراب

يعود الشاعر إلى نقطة البداية مكررا القول:

عبرت أوروبا إلى آسِيةْ،

وما انطوى النهارْ.

وأنت يا ضجعيتي مدينة نائية.

وهذه المدينة مسدودة الأبواب ولكنه وقف خلفها في انتظار أن تفتح له هذه الأبواب يوما ما .

والقصيدة تعتمد في وحدتها على "المقارنة" أو الموازنة" بين حاله وحال ضجيعته، ولذلك كان "التقابل" هو الأساس في التشكيل المعماري لها، فالمقابلة الأولى حينما وازن بين انطواء المسافات الأرضية من أوربا إلى آسيا، وبين ضجيعته النائية عنه في نومها الروحي.

والمقابلة الثانية حينما وازن بين سعيه إليها ومحاولته استنقاذها والغوص إليها في الأعماق طوال عشر سنين، وبين نومها في سرير ذاتها والتكرار الذي حدث بين البداية والنهاية مجرد تأكيد تغيرت فيه صورة المشبه به دون أن يتغير المضمون.

ونحن نلحظ أداة التشبيه "كأن" وهي تتكرر بين أسطر القصيدة وتكرارها كثير في شعر السياب لتدل على قدرته على الاستطراد في مد الصور وتركيب الخيال وثرائه ، مما يكسب القصيدة بسطا كان يمكن إيجازه.

انتظار الليل والنهار

للشاعر: صلاح عبد الصبور

وهكذا مات النهار

و مال جنب الشمس، و استدار

ثم تساقط ا لمساء فوقنا

مثل جدار خربٍ ، و انهار

و اعتنقت صحيفة السماء و الغبراء

لطَّختا الجبين بالغبار

و انطفأت نوافذ ا لمرضى، و أنوار الجسور

أعين الحرّاس و ا لمآذن

تكوَّمت حوائط الظلمة في مداخل البيوت و ا لمخازن

فانكفأت كئيبة مرصوصة، كأنها مدافن

منهارةً على بقايا جبل منهار

......

في آخر المساء شعشعت سحابة بنور

سحابة ناحلة رقيقة

و أومضت حمراء حمرة الزهور

سويعة، و انطفأت في عتمة الأفق

و اندفع النهار

(يا حمرة الغسق

يا لون عمريَ الذي ودعته حقيقةً

وعشته تذكار

أضاعك الليل كما أضاعك النهار)

....

وهكذا مات المساء

حين تقلبت على ضلوعها الشمسُ

وهبَّت تعتلي السماء

تنفست شوارع المدينة الرعناء

أصوات ضجة بلا إيقاع

وانسكبت مجامر الشعاع

تمور في العيون، تكشف الظلال

تثقب الحجر

أواه يا نور الضحى

ملأت قلبي فزعا وترَحا

لأنني رأيتُ فوق ما أردت أن أرى

بوركتِ وقدةَ الظهيرة

النور يجلد العيون، تعشى، لا ترى

من البيوت والبشر

سوى مكعبات لونٍ وحجر

....

في آخر اليوم تدب في عروق الشمس فترةُ الملال

ويولد اللون الرماديُّ الرقيق

حتى ضجيج الطرقات

ينحلُّ إيقاعاً رماديًّا رقيقا

(كلون أيامي التي ما اسطعتُ أن أعيشها حياة

فعشتها تأملا)

......

سويعةً، و يهبط السواد حين ينقضي الأصيل

فالشمس ألقت نظرة الوداع

واتكأت مرهقةً على الجبال

....

وهكذا تمضي الحياة بي

أعيش في انتظار

هل لحظة مشرقة في ظلمات الليل

أو..لحظة هادئة في غمرة النهار؟[1]

ما أكثر النماذج التي يمكن أن يستشهد بها الناقد من شعر صلاح عبد الصبور للتدليل على العناية البالغة بالبناء الكلي للقصيدة، إن المعمارية" الدقيقة تتجلى في أعماله حتى ليجد الناقد عناء في أيها يختار، إذا كان عليه أن ينتخب عملاً واحداً من بين هذا الأعمال الجميلة التكوين، الدقيقة الملامح، المنسقة الأجزاء في بنية حية، وعضوية متنامية.

ولقد رشحت للاختيار من بين أعماله الغزيرة ست قصائد هي "الشيء الحزين"[2] و"أغنية حب"[3] و"موت فلاح"[4] و"الألفاظ"[1] و"مذكرات الملك

1- صلاح عبد الصبور (الديوان) الجزاء الأول دار العودة بيروت الطبعة الأولى سنة 1972 ص 302.
2- المرجع السابق ص 109.
3- المرجع السابق ص 67.
4-المرجع السابق ص 113.

عجيب بن الخصيب"[2] وهذه القصيدة "انتظار الليل والنهار" وفي كل منها لون مبتكر من ألوان تحقيق مبدأ الوحدة مع التنوع، أو مع التعددية في الشعر الحديث، فهي نماذج تدل على غيرها ويندرج تحتها سواها.

فأما "الشيء الحزين" فيعتمد بناؤها على الخطوط المتفرعة من بؤرة واحدة مبهمة لكنها خطوط قصيرة المدى، لا تصل إلى شيء، ولا يلبث الشاعر أن يعود منها إلى البؤرة أو الدائرة يتعمق ويدور في جوانبها، وتظل الفكرة مبهمة، ومحاولات الاستفسار قاصرة أي أن الدائرة التي تدور فيها خواطر الشاعر تبقى كما هي محكمة الإغلاق، على الرغم من الطرق الجانبية التي حاول الشاعر أن يمضي فيها، ولكنها هي أيضاً تبقى طرقاً مسدودة لا توصل إلى شيء.

وأما "أغنية حب" فهي "رومانسية" بالغة في الرومانسية، وهي تعتمد في بنائها على التكوين المتصاعد الذي يبلغ قمة تركيزه في ختام القصيدة على الرغم من تكرار العبارات التي تعلل الحركة المتصاعدة، والتفصيلات التي يلاحظها الشاعر في نشوة إعجابه وهو في رحلته أو في طريقه إلى النهاية.

وأما "موت الفلاح" فهي قصة قصيرة كتبت في صورة إيقاع شعري وقصيدة "الألفاظ" تبدو نوعاً من التفصيلات لما يصبه من عبارات مجملة موشية بما سوف يتناوله تفصيلاً ليعود إلى الإجمال كرة أخرى في النهاية، ولكن التكرار فيها يبدو أقل إحكاماً، وأكثر شبهاً بالثرثرة اللفظية وعامية الفكرة والتعبير، وإن كان المضمون في حقيقته مضموناً فلسفياً يدور حول مشكلة استعمال اللغة على ألسنة الناس استعمالاً أجوف كاذباً فبدا الشاعر نفسه في عيون بعض النقاد أجوف في تكراره، عامياً في فكرته وإن كانت حقيقة أمره غير ذلك.

1-المرجع السابق ص 120.
2- المرجع السابق ص 253.

وقصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" هي قصة نفسية تتتابع حلقاتها تتابع المذكرات حتى تبلغ نهايتها ويختلط فيها الوعي الظاهر بالوعي الباطن، والحقيقة بالخيال والواقع بالرمز، وتتداخل فيها الأصوات، والتعليقات الشعرية التي يضعها الشاعر بين قوسين، ولكنها عموماً أشبه بخيط متصل متتابع ذي بداية ونهاية، تبدأ بتولي الملك للملك الموروث، وتستعيد الذكريات السابقة في عبارات مشحونة بالسخرية المرة، ثم ترتد إلى الحاضر، الذي تأخذ في وصف تفاصيله من خلال الاستبطان الذاتي ومحاولة البحث عن الحقيقة، والتعلق بالخيال والأساطير، لتنتهي بالسقوط والتدلي بجانب السرير.

أما القصيدة التي آثرنا اختيارها فالوحدة فيها تتحقق بين المضمون والشكل تحققاً رأسياً وأفقياً، وحركة القصيدة تقترن بحركة الزمن بل تلتحم بها التحاماً قوياً حتى يصبحا شيئاً واحداً، فلا يمكن الحديث عن إحداهما دون تناول الأخرى، فدورة القصيدة هي دورة الليل والنهار، والتجربة النفسية التي تصفها هي معاناة تكرار هذه الدورة تكراراً يبعث على السآمة، لأنه تكرار لا جديد فيه، بل هو تكرار مصحوب بآلام نفسية متشابهة، وشرور يلمح الشاعر إليها دون تفصيل فلا يملك الشاعر إزاء هذا التكرار الذي لا حيلة له في تغييره إلا أن يصرخ في نهاية القصيدة صرخة ضيق وضجر من هذا التشابه، متمنياً لحظة تغيير تسطع في هذا التكرار الملول.

تبدأ القصيدة من لحظة المساء، وهي لحظة يستقبلها الشاعر بنفس مفعمة بالسآمة والملل فيصف هذه اللحظة من ناحيتين، ناحية الطبيعة، وناحية الحياة البشرية وهما معاً تغلفهما الكآبة والإحساس بالظلمة الخانقة التي تسد أبواب الأمل، وتحاصر الحياة الإنسانية، كأنها الجبل المنهار:

وهكذا مات النهار

ومال جنب الشمس، واستدار

ثم تساقط المساء فوقنا،

مثل جدار خرب، وانهار

واعتنقت صحيفة السماء والغبراء

لطختا الجبين بالغبار

إن اللفظة الأولى التي بدأ بها الشاعر قصيدته "وهكذا" تصب مشاعر السأم المحبط صبا في نفس القارئ، وتدل على ذلك الشريط الطويل من الملال والسأم الذي كان يعيش فيه الشاعر قبل أن يبدأ حديثه فكأنه يقول: "وعلى هذا المنوال كما يحدث كل يوم "مات النهار" فقد مات كل نهار مضى من قبله، وكما سوف يموت كل نهار يأتي من بعده إن النهار "مات" كم تبعث لفظة "الموت" ومشتقاتها في النفس من أحزان.

إنه لم يكن نهاراً جديداً حياً بل كان نهاراً مكرراً مشبهاً ما سبقه، أما الشمس فقد مال جنبها واستدار بتلك الحركة المألوفة التي تكررها الشمس حينما تبدو استدارتها كاملة لأعين المشاهدين في لحظة الغروب . إن الشاعر لا يطيل إطالة ابن الرومي ولا إطالة خليل مطران في وصف غروب الشمس، لأنه لو أطال لأبرز الحركة الحية فلا يعكس مشاعر السآمة بل اكتفى بهذين السطرين، ليثب في عجلة، إلى وصف ظلمة المساء التي لا يراها أقبلت في وداعة ولطف؛ بل يشعر بهذا المساء يتساقط قطعاً فوق الرؤوس. ولنلحظ استعماله أداة العطف "ثم" لما فيها من إيحاء بالرتابة والملال ولنحظ أيضاً هذا المد المتوالى في "تساقط" "المساء" "فوقنا" وهذا المساء في تساقطه يشبه الجدار الخرب الذي يتساقط بفعل البلى وطول الزمان عليه

فيأخذ في التساقط شيئاً فشيئاً، حتى إذا تضعضعت أركانه انهار انهياراً واحداً، وهكذا كان هذا المساء يكظم النفوس، ويخنق الأرواح.

لقد تم الحصار، حصار البشرية بهذا المساء الكئيب المظلم، فبمجيئه، اعتنقت صحيفة السماء بالغبراء، ولنتأمل دقة الشاعر في كلمة "صحيفة" وكلمة "الغبراء" فالصحيفة تعكس الامتداد امتداد الأطراف، ولكنه امتداد تلتصق أطرافه بالأرض، فلا مفر ولا خروج. أما "الغبراء" فقد آثرها الشاعر دون "الأرض" لما تبعثه من إحساس بالسواد والكآبة المضاعفة؛ فإذا كانت الطبيعة من سماء وغبراء ومساء مظلم. قد أحاطت بالحياة البشرية هذه الإحاطة فهل للإنسان حيلة في تغييرها؟

وهل يستطيع أن يفكر في محاولة الفرار من سلطانها؟

السماء والغبراء قد أذلتا الإنسان، ولطختا جبينه بالغبار، فاختفى كل مصدر للنور وساد الظلام الذي يحس الشاعر معه كآبة الموت.

ينتقل الشاعر من الطبيعة إلى الحياة البشرية:

وانطفأت نوافذ المرضى، وأنوار الجسور

أعين الحراس والمآذن

تكومت حوائط الظلمة في مداخل البيوت والمخازن

نوافذ المرضي أول ما تنطفئ أنواره، وبعدها انطفأت أنوار الجسور فلا حركة ولا اتصال بين القرى. لقد نام الجميع فلا حاجة للحراس؛ لذلك نامت أعينهم أو انطفأت، و"انطفأت المآذن" لأن الناس قد أووا إلى ظلمة البيوت، وقد صلوا العشاء في مساجدهم؛ كما يفعلون كل يوم، ولم تعد هناك حركة؛ لأن الظلمة سدت جميع المسالك، وكأنها حوائط قد تكومت في مداخل البيوت "والمخازن" وكأن البيوت والمخازن سيان، أو كأن البشر والبضائع المرصوصة الساكنة في المخازن سيان.

لقد انكفأت البيوت والمخازن، وعلتها الكآبة، وهي مرصوصة تشبه مـدافن الموتى، وهذه المدافن بالية منهارة تستند على بقايا جبل منهار، خيال ممتـد الجوانـب يعكس كل ما في النفس من مشاعر الكآبة ومن إحساس بالتهدم والبلى والخواء.

إن الشاعر يتعلق بأي بارقة من أمل، أو أي لمحة من التغيير، ولذلك فإنه مـا إن لحظ "سحابة" تشعشع في آخر المساء، حتى تعلق بصره بها، ولكنها سرعـان مـا تلاشت وانطفأت في عتمة الأفق.

في آخر المساء شعشعت سحابة بنور

سحابة ناحلة رقيقة

وأومضت حمراء حمرة الزهور

سويعة، وانطفأت في عتمة الأفق

لقد تأمل السحابة فوصف حجمها وملمسـها في عينيـه فهـي ناحلـة رقيقـة تومض في حمرة كحمرة الزهور، إنها كالأمل الذي ينتظره، يتوقعه متوهجاً بـالحمرة التي تتوهج بها الزهور؛ ليبعث الدفء والحياة في نفسه؛ لكـن ظلمـة الأفـق كانـت أقوى منها فطوتها في أحشائها طياً ليندفع النهـار بعـدها. وهنـا يتوقـف الشـاعر في لحظة تأمل باطني عـن متابعـة المشـهد الخـارجي، إنـه يـربط بـين مشـهد السـحابة المتوهجة العابرة وبين حياته، فهي تشبه عمره الذي عاشه الشاعر حيـاة باطنيـة، ولم يعشه حياة واقعية، إنها مأساة الشاعر؛ بل مأساة الشعراء جميعاً، يحلمون بالمثال فـلا يجدونه في الواقع، ولا يستطيعون تحقيقـه فيرتـدون إلى داخـل نفوسـهم، ويجـترون أحلامهم، وأمانيهم ويتذكرون عوالمهم الباطنية الخاصة، وهكذا تنقضي أعمارهم في أوهام ذاتية، وخيال يبنونه من آمالهم، ولا يستطيعون تغيير الواقع، وفرض أنفسهم عليه، فشأن السحابة هنا شأن "عمر" هذا الشاعر الذي ضاع بين الماضي والحاضر، ضاع في الواقع والحقيقة، ولكن الشاعر لا يعيشه إلا تذكراً واجتراراً للأحلام.

واندفع النهار

(يا حمرة الغسق

يا لون عمري الذي ودعته حقيقة

وعشته تذكار

أضاعك الليل كما أضاعك النهار)

وربما لحظ القارئ أن عبارة "واندفع النهار" أكثر اتصالاً بالحلقة الثالثة التي سوف تأتي بعد هذه الحلقة، لأن هذه الحلقة الثانية لازالت تتحدث عن "المساء" وعن تلك السحابة المضيئة التي شعشعت بنور في لحظة من لحظاته، ولكن شيئاً من التأني يرينا كم كان الشاعر دقيقاً في سوق جمله وعباراته، وكم كانت إرادته الفنية واعية كل الوعي في تشكيل بنائه.

إن هذه السحابة كانت في آخر الليل وهذه الساعة هي أحلك ساعات الظلام ثم يلوح الفجر بعدها، وقد ضاعت "السحابة" بين عتمة الليل ومطلع الفجر، والشاعر لاحظ العلاقة بين حال هذه السحابة وحال عمره؛ فكان عليه أن يقدم طرفًا من الخيط التالي هنا، خيط النهار الذي طغى هو الآخر على هذه السحابة كما طفت عتمة الليل فضاعت بينهما ولو أنه أخر هذه العبارة إلى بداية الحلقة الثالثة لما برزت هذه العلاقة بين الخارج والذات، ولما كان لأساه على هذه السحابة معنى، وقد وضع الشاعر الأسطر التي يخاطب فيها السحابة المتوجهة بحمرة الغسق بين قوسين؛ لأن الشاعر في هذه الأسطر قد توقف عن متابعة المشهد الخارجي في حلقاته المتوالية في لحظة تأمل يدرك فيها هذه العلاقة بين ضياع هذه الحمرة المتوهجة وضياع عمره، وبين قصر هذه اللحظة المشعشة بالنورالمحفوقة بالظلام، وقصر حياته المحفوفة بالرتابة والاكتئاب، والمشاهد المتكررة.

وتأتي الحلقة الثالثة ليعود الشاعر إلى متابعة المشاهد الخارجية من نافذة نفسه، فقد اندفع النهار بعد أن مات المساء، إن الليل قد ولى، والإصباح قد أتى،ولكن الأمركما قال امرؤ القيس من قبل:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح وما الإصباح منك بأمثل

ويقول شاعرنا:

وهكذا مات المساء

حين تقلبت على ضلوعها الشمس

وهبت تعتلي السماء

تنفست شوارع المدينة الرعناء

أصوات ضجة بلا إيقاع

وانسكبت مجامر الشعاع

تمور في العيون ، تكشف الظلال

تثقب الحجر

لقد مات المساء كما مات النهار من قبله، وعاد الشاعر يكرر عبارته" وهكذا مات ...".

واستيقظت الشمس تتقلب على ضلوعها كعادتها اليومية، إنه استيقاظ متذمر يحمل نذير السوء، دلت عليه الألفاظ في دقة " تقلبت على ضلوعها الشمس". فكأن الشمس كائن شرير تحمل ضلوعه ما تحمل من أضغان، وهي حين نهضت من نومها تتقلب على ضلوعها، تقلب المتغيظ ثم "هبت" في عنف وقسوة وجبروت "تعتلي السماء" وتسيطر على الآفاق، أما المدينة فقد تنفست بحركتها المعتادة كل يوم، تنفست بعد أن كان الظلام يجثم فوق صدرها، ولكن حركتها حركة هوجائية

مضطربة، فالشاعر يرى المدينة "رعناء" في حركتها حركة تسير على غير نظام وتناسق، هي أصوات تندفع هنا وهناك على غير هدى "أصوات ضجة بلا إيقاع".

أما الأشعة التي ترسلها الشمس فهي ليست أشعة هادئة لطيفة كالتي وصفها العقاد بقوله:

أرى الشمس روحانية في جمالها وإلا فما بال النفوس بها تسمو

إذا فاض منها النور هزت قلوبنا سعادة روح ليس يعرفها الجسم

وإنما هي عند صاحبنا مجامر تنسكب انسكابا، وتمور في العيون مورًا، وتزيد عن حاجة الإنسان للرؤية والدفء، فهي تكشف الظلال، وتهتك الأستار وتثقب الحجر، حتى ليظهر باطنه، وينكشف سره.

ومن هنا تألم الشاعر من هذه الإضاءة الكاشفة، التي أرته ما لم يكن يريد أن يرى، أو فوق ما كان يريد أن يرى:

أواه يانور الضحى.

ملأت قلبي فزعًا وترحًا

لأنني رأيت فوق ما أردت أن أرى

العبارات هنا دقيقة محكمة في ألفاظها كاشفة، عن آلام الشاعر النفسية دون إسهاب، فنور الضحى الذي يتوقع منه البشر والتفاؤل ملأ قلب الشاعر بالفزع والترح. الفزع مما رأي من حقائق الناس وقبح أعمالهم، والترح لما شعر من أسف وإحباط، فالنهار لم يكن بأمثل من الليل كما قال امرؤ القيس؛ولكن شتان بين حزن امرئ القيس وحزن صلاح عبد الصبور؛فامرؤ القيس كانت أحزانه شخصية محدودة، أما صلاح عبد الصبور فأحزانه إنسانية؛ لأنه يريد للناس ارتقاء في حياتهم، وخيرًا يحيط بهم، وجمالا يزين معاشهم. ولم يوغل في الوصف، ولم يتعقب مشاهد

القبح يصفها واحدة بعد أخرى، وإنما اكتفى بهذه الإشارة "رأيت فوق ما أردت أن أرى".

وكان ضوء الظهيرة أكثر توهجًا، وكانت وقدته أشد التهابًا، ولكنها أعشت عين الشاعر بشدتها فأرهقت مقلتيه، فاختفت الملامح التفصيلية للأشياء، ولم ير البيوت والبشر إلا في أشكالها الكلية، وألوانها العامة دون شخصياتها المحدودة، وسماتها الخاصة ولذلك فضل وقدة الظهيرة على نور الضحى:

بوركت وقدة الظهيرة.

النور يجلد العيون، تعشى، لا أرى

من البيوت والبشر

سوى مكعبات لون وحجر

أن شدة الضوء في المقطع الثالث انتهت به إلى نهاية شبيهة بما انتهت إليه شدة الظلمة في المقطع الأول (الأشياء تتساوى ملامحها) فهي في الظلمة تنكفئ كئيبة مرصوصة، وهي في الظهيرة ليست "سوى مكعبات لون وحجر".

وكما كانت الوحدة الثانية أشبه بملحق تكميلي للوحدة الأولى؛ لأن الشاعر فيها يقف أمام مشهد جزئي خاص حدث في آخر المساء، فإن الوحدة الرابعة هي الأخرى أشبه بملحق تكميلي للوحدة الثالثة ؛لأن الشاعر فيها تتناول مشهدًا جزئيًا خاصًا حدث في أخر النهار.

وفي كل منهما يجد الشاعر تشابها بين حياته وبين مايشهده، أو بين ذاته الخاصة، وهذه اللحظة الطارئة في الطبيعة، فيكتب العبارات المعبرة عن هذا التشابه بين قوسين. وهذا ما يقوله في الوحدة الرابعة:

في آخر اليوم تدب في عروق الشمس فترة الملال

ويولد اللون الرمادي الرقيق

ينحل إيقاعًا رماديًا رقيقًا

(كلون أيامي التي ما استطعت أن أعيشها حياة .. فعشتها تأملا).

فحمرة الغسق هناك كانت كلون عمره الذي ودعه حقيقة وعاشه تذكارًا، واللون الرمادي الرقيق هنا كلون أيامه التي لم يستطع أن يعيشها حياة واقعية فعاشها تأملا، غير أن حمرة الغسق التي لاحت في آخر المساء كانت سحابة عابرة جاءت بمحض الصدفة، فكانت بارقة تغيير، لم تلبث الظواهر الثابتة المتكررة من ليل ونهار أن طغت عليها، وأضاعتها أما اللون العادي الرقيق الذي يولد في آخر النهار، فهو ظاهرة متكررة تحدث كل يوم ولذلك عبر الشاعر بالمضارع هنا، ولم يعبر بالماضي الذي ساد هناك.

يعود الشاعر في المقطع الخامس إلى نقطة البداية، ولكن تكرار البداية هنا ليس حلا للتوتر، أو انهاء للتجربة بعد أن بلغت قمتها، ولكنها عودة تؤكد التكرار الطبيعي المتوقع الباعث على الملال، ولذلك لا يطيل الشاعر في وصف التفاصيل، ولكنه يجمل الموقف إجمالا، فالتفاصيل معروفة لا حاجة إلى ذكرها:

سويعة، ويهبط السواد حين ينقضى الأصيل

فالشمس ألقت نظرة الوداع

واتكأت مرهقة على التلال

إنها سويعة الأصيل القصيرة، تلك التي كانت رمادية اللون. ولننظر إلى دقة وضع حرف الواو الذي يسبق المضارع "يهبط" وهو هنا يوحى بالحال المتكرر.

ولننظر كذلك إلى كلمة "السواد" القاتم الذي يعود فيغطي على كل شيء كـما ذكـر الشاعر في الوحدة الأولى.

ولكن التجربـة حتـى هـذه اللحظـة تبـدو ذات عنـاصر عديـدة، فإيحـاءات الوصف الذي وصفه لظاهرة تداول الليل والنهار، تنساب في داخل النفس، وكـان لا بد للشاعر أن يركز التجربة تركيزًا مستمدًا من الوصف السابق، ويجملها إجمالا، يصب فيه الدفعات الشعورية كلها، أو يعقد أطراف الخيـوط في خـيط واحـد: إنـه الانتظار للحظة التغيير، في رتابة الليل والنهار:

وهكذا تمضي الحياة بي

أعيش في انتظار

هل .....

لحظة مشرقة في ظلمات الليل

أو ... لحظة هادئة في غمرة النهار

فلنلاحظ إعادة: "هكذا" ولكن إعادتها هنا إجمال لما فصله بذكرها في المـرتين السابقتين، وهنا "تمضي الحياة" بليلها ونهارها، والحياة إذ تمضي فإنهـا تمضي ـ بـه كـما تشاء هي ، وهو يعيش في انتظار لا يملكه ولا يعرف موعـد الأمـر الـذي ينتظـره. ولكنه يفصح عنه فيبدو أمرًا عامًا يذكره بصفة التنكير قـد يحـدث صـدقه، وقـد لا يحدث، أوهما أمران مختلفان فهو ينتظر في ظلمات الليل لحظـة مشرـقة كتلـك التـي انخدع بها في السحابة الحمراء فحسبها هي، وينتظـر في غمـرة النهـار لحظـة هادئـة كذلك اللون الرمادي الرقيق الذي لاح في آخر النهار، ولكنه تلاشـى عنـد هبـوط السواد، ولم يقع الشاعر في التقابل الشكلي فيقول لحظة "صـاخبة" في مقابـل لحظـة "هادئة" بل أن اللحظة التي يريدها في النهار لحظة "مشرقة" لحظـة بعـث وحركـة وابتكار وتفاؤل وأمل، ولم يقل في "وضح لنهار" في مقابل "ظلمات الليل" بل قـال

"غمرة النهار" لأنه يريد بالتحديد دلالة الغمرة في اجتياحها لإرادة الإنسان، وشل قدرته على المقاومة، وظهور تعبيره الفردي عن نفسه، لأن وضح النهار مصحوب بالحركة والأصوات، ذات الجلبة والمشاهد التي لا يحب الشاعر أن يراها.

وهكذا سار الشاعر في التعبير عن تجربته سيرًا مصاحبًا لحركة الزمن التي يصفها ومن خلال هذا الوصف يعكس مشاعره الخاصة، وموقفه المتميز إزاء ما يحدث حوله.

وقد تحققت الوحدة في القصيدة عن طريق عناصر فنية عديدة منها:

التوازي: فالوحدة الأولى توازي الوحدة الثالثة، والوحدة الثانية توازي الوحدة الرابعة وتبدو كل من الثانية والرابعة ملحقين مكملين، لأنهما يصفان لحظة جزئية خاصة في الوحدة السابقة على كل منهما.

ونلحظ أن في نهاية كل منهما تعليقًا يربط بين واقع الشاعر النفسي، وبين اللحظة التي يصفها في الطبيعة وهذا التعليق كتب بين قوسين لأنه إيقاف لحركة الوصف وتتابع المشاهد.

وكذلك نلحظ أن بين الوحدات تشابها في التكوين المعنوي، فالوحدة الأولى تأخذ في وصف حركة المساء في الطبيعة الخارجية، ثم ينتقل إلى أثر هذه الحركة في الحياة البشرية وكذلك الوحدة الثالثة تبدأ بوصف حركة النهار، في الطبيعة الخارجية، ثم ينتقل إلى أثر هذه الحركة في الحياة البشرية.

والوحدة الثانية تبدأ بملاحظة شيء يحدث في أخر المساء. لتنتهي بملاحظة التشابة بين هذا الذي يحدث وبين الذات، وكذلك الوحدة الرابعة تبدأ بملاحظة شيء يحث في أخر اليوم لتنتهي بملاحظة التشابه بين هذا الذي يحدث وبين الذات.

التقابل: فهناك التقابل بين الليل والنهار، وهو يظهر بدءًا من العنوان ثم يتسع مدى هذا التقابل فنراه بين الوحدات المتوازية، فهي متوازية متقابلة في وقت

واحد ولكنها مع تقابلها يوحد بينها الشعور بالسآمة والضياع، ضياع حياة الشاعر مع تداول الحركة المكررة بينهما، وهذا التقابل يعود إلى التركيز في السطر الأخير من القصيدة، ثم هناك التقابل بين الأصوات التي بلا إيقاع في أول النهار، وضجيج الطرقات الذي ينحل إيقاعًا رماديًا رقيقًا في آخره.

التكرار: والتكرار هو روح التجربة ومبعث السآمة التي يشعر بها الشاعر، وقد انعكس هذا التكرار في الزمن وفي الطبيعة، على تكوين القصيدة فنلحظ تكرار "وهكذا مات "..في الوحدتين الأولى والثالثة ثم تكرار" وهكذا" وحدها في الوحدة الأخيرة وتكرار " في آخر.." في الوحدتين الثانية والرابعة وهناك تكرار المعاني حينما يحدث ما يثير ذكرها، دون أن يكون هذا التكرار حشوا أو إطنابا بغير حاجة، وهذا يتحقق في العبارتين التي وضعهما بين قوسين في الوحدتين الثانية والرابعة.

التناسب: لعلنا نلحظ طول الوحدتين الأولى والثالثة، وتوسط الوحدتين الثانية والرابعة وقصر الوحدتين الخامسة والسادسة بحسب الوظيفة التي تؤديها كل وحدة في القصيدة فالوحدتان الطويلتان تقومان بوصف المشهدين الأساسين الليل والنهار والوحدتان المتوسطتان تصفان مشهدًا جزئيًا أو ثانويًا يتولد من المشهدين الأساسين والوحدتان القصيرتان في نهاية القصيدة إحداهما وهي الخامسة تشير في إجمال إلى عودة المشهد الأول، وتركت للقارئ تصور استمرار دورة المشاهد وتكرارها. أما الوحدة الأخيرة فهي إجمال التجربة وتركيزها في شحنة، أو قذيفة واحدة، جمعت الحواشي الممتدة في جوانب القصيدة كلها.

وهناك التناسب في تدرج الألوان، والتناسب في تدرج الحركة، والتناسب في تدرج الأصوات واختلاف كل منها بين مرحلة ومرحلة من مراحل الليل والنهار.

وهم رائع [1]

للدكتور/ محمد رجب البيومي

***

من الوهم ما يحظى بإيمانك الجم فتعتده حقًا وليس سوى الوهم
تفيء إلى أغصانه داني الجني كأنك تجني منه مالذ من طعم
لقد غلغلت في النفس قصة عاشق تصور ما يزهى المشاعر من حلم
أقيمت على وهم فصارت حقيقة تفيء إليه بالمسرة والنعم
إذا ما استطاع الوهم محو شقائنا فكيف نجافيه، وقد عاد بالغنم؟!

****

قصدت إلى الحقل الفسيح سويعة أروح عن نفسي، وأشحذ من عزمي
فشاهدت في صحو السماء وصفوها تجاوب أرواح تخلت عن الهم
وانست في زهو الغصون وريفه صحابا بلاغش وقوما بلا لؤم
يهشون للضيف الغريب، وجلهم علي عوز في الكف مؤتلق البسم
سوى همجي يستثير رفيقه بغمزله في صدره موقع اللكم
يفوه بلفظ حين يقصد غيره فتمضى معانيه لأبعد ما يرمي
لقد عرفوه فاتقوه توخيا لإطفاء جمر في حشاشته يحمي
تجمع رهط منهم تحت دوحة غدت منتداهم بعض حين من اليوم
سكاري نضال يستبيحون فرصة من اللهو تمضي بالنشاط إلى الجسم
شبابهمو في ضجة وكهولهم كن أخذوا يستسلمون إلى النوم
وفيهم فتى رقت ملامح وجهه وقد سطعت في عينه لمعة النجم
له سمرة جذابة مزج الأسى بها صفرة توحي بمستتر السقم
توسطهم يستعذبون حديثه وأكثرهم بيدي تيقظ مهتم

1- د. محمد رجب البيومي- ديوان حنين الليالي الطبعة الأولى 140-1987م 48،49،50،51.

وفي يده قرطاس توت يلوكه ... وحيدًا فلم يشرك ببلع ولا قضم
يقلبه في راحتيه مباهيا ... كعقد نفيس الدر نسق في نظم
عجبت له يزهى به ومثيله ... تنوء به الأشجار في حشدها الجم
شحيح، ففيم استظرفوه؟ ويخله ... يباعد عنه نخوة الرجل الشهم؟
على أنه لم يرتفع بحديثه ... إلى مستوى أعلى فيغدو أخا علم
سكت فلم أنقد، وخفت تألبا ... يسفه من رأيي فيرتد لي سهمي
وقاموا فلم أنهض فأقبل شيخهم ... إلى ليجلو ما تكاثف من غيم
وقال رحمناه لروعة وهمه ... فقصته لم أدر تبرئ أو تدمي
تخطف غول الموت منه صفاءه ... ولا شيء مثل الموت يذهل إذ يصمي
عروس لعامين استبد بها الردي ... وكانت كما عاينت في بدرها التم
تعشقها عشق اللهيف فمذ مضت ... عراه هياج لا يفيء إلى حزم
تطاير عنه صبره فهو جاثم ... على قبرها، يوليه بالدمع واللثم
ويزعمها تصغى لنجواه في الثرى ... مشاهدة ما يعتريه من الغم
وآونة تزجي إليه حديثها ... كأن لم تزل موفورة الحس والفهم
يرد عليها، ثم يسرع ناقلا ... خلاصة ما قالت،ويسرف في الزعم
تقول: أعاني الحر في الصيف لافحا ... يمزق من روحي،ويحرق من عظمي
ولابد من حل ، وراح يحثنا ... ونأسي عليه حين أغرق في الوهم
فأنبت دون القبر للتوت دوحة ... نمت فأمدت ظلها ضافي الحجم
تعهدها سقيا، وخصص جهده ... لها، فهي شغل شاغل طيلة اليوم
وظن الغصون اغتالت الحرفانثني ... يمجد ظلا قد وقاها بما يحمي
إذا نضج التوت استلذ مذاقه ... وغالي، فلم يلق اعتراضا من القوم
حلاوته من ريقها في اعتقاده ... يضن به عما سواه بلا لوم
رحمناه حتى ارتاح نفسًا بما أتى ... وعالج في الأعماق ما نز من كلم
سمعت فأشجاني أساه وسرني ... تألق مصباح بواقعه الجهم
عجبت له حين اهتدى بخياله ... لبعض الذي ينجي من الكدر الحتم
وقلت: لعمر الله ذلك شاعر ... علا بجناح في سماواته ضخم

إذا لم يصغ نظما فدوحة توته على قبرها المحرور من أبدع النظم
أسجل عنه وحيه في قصيدة ويخجلني أني أوقعها باسمي

*****

الدكتور محمد رجب البيومي من الشعراء الذين يملكون ناصية اللغة، ويسيطرون على ألفاظها سيطرة علم وذوق وإحاطة- وما أحراه أن يصدق عليه قول محمود غنيم في "العقاد":

دولة الألفاظ في خدمته إن دعا اللفظة جاءت طيعة

فالألفاظ تتدفق على لسانه، وعلى سنان قلمه بحسب المعاني والخواطر التي يريد الإفصاح عنها، وتجليتها في أزهى أثواب الصياغة العربية، فلا عوز ولا عناء ومن هنا كثرت مؤلفاته النثرية ومقالاته الأدبية والدينية، وتعددت دواوينه الشعرية، وهذه الدواوين ليست من ذلك النوع المستحدث الذي دأب عليه شعراء اليوم، فهم يخرجون الديوان لا يزيد حجمه عن كف اليد، ولا تبلغ صفحاته المائة، ولا تزيد الأسطر أو الأبيات في الصفحة الواحدة. عن خمسة أسطر أو خمسة أبيات، فتكثر دواوينهم وتباع بأغلى الأثمان، وإن كانت نتاجهم في حقيقة أمره قليلا، ولكن الدكتور رجب بيومي يخرج الديوان الواحد غزيز القصائد، عظيم الحجم، كثير الصفحات مزدحم الأبيات فلو أنه قسم ديوانه الواحد على سبعة دواوين كالتي يخرجها هؤلاء الشعراء لكان من أعظم الشعراء في كثرة إصدار الدواوين الشعرية.

على أن هذه التدفق له خطره من الناحية الفنية، فاستهواء القدرة على الصياغة قد يدفع الشاعر إلى التضحية بالإحكام البنائي كلما راق له الاستطراد في تصوير المعاني التي تكون ضرورية لإجلاء المحور وتقويته؟

دراستنا للقصيدة التي بين أيدينا تجلو لنا مدى توفيق الشاعر في الاقتصار على العناصر الضرورية اللازمة للمحور دون غيرها .

فما محور هذه القصيدة؟

محور هذه القصيدة يتمثل في عنوانها "وهم رائع" وقد تكفلت الأبيات الخمسة الأولى بشرح هذا المحور، ثم جاءت القصة في ستة وثلاثين بيتا، وهي تمثل الحدث الذي تضمن الفكرة المحورية، ثم يأتي التعليق في خمسة أبيات ختامية لتوازي الأبيات الخمسة التي كانت الافتتاح.

والفكرة التي تشرحها الأبيات الخمسة هي أن الإنسان قد يعيش بالوهم حياة يجد فيها سعادة وعوضًا عما يلقاه من الأحزان التي تكشف واقعه، وقصة العاشق التي سوف تساق " شاهد على ذلك، فقد أقام سعادته على وهم حتى صار حقيقة تمده بالمسرة والنعم، فلماذا لا نتمسك بالوهم، ولماذا نجافيه ونعرض عنه ما دام هذا الوهم قادرًا على محو شقائنا، ومادام يعود علينا بالخيرات والغنم؟

وقد نتساءل هل كان على الشاعر أن يصرح هذا التصريح بالفكرة المحورية؟ أو كان يكفي أن يدعنا نستشف المحور استشفافًا من عرض القصة دون مقدمات؟ نعم أقول "دون مقدمات". فالأبيات الخمسة الأولى تبدو بديلاً عن المقدمات النثرية التي اعتاد نفر من شعراء مدرسة التجديد خاصة شعراء الديوان تقديم قصائدهم بها فهي كثيرة لدى العقاد وشكري، وأبيات الدكتور البيومي شبيهة كل الشبه بها لولا أنها نظمت شعرًا .

ولكن هل كان القارئ يستطيع أن يستشف هذا المحور دون أن ينص الشاعر عليه ويوضحه هذا التوضيح، ويقدمه إليه كاملاً غير منقوص؟

لاشك أن صياغة الشاعر قوية، وأن الحكمة المستشفة عرضت في الأبيات محكمة الجوانب، والشاعر يبدو كأنه يتحدث حديثًا وديًا إلى المتلقي فهو يخاطبه بكاف الخطاب في البيتين الأول والثاني وهو يجمعه ونفسه بـ"نا" المتكلمين و"نحن" في البيت الخامس في "شقائنا" و"نجافيه". مما يدل على التواصل الودي في

الحديث، وأن القصيدة تجمع بين "الإخراج القصصي" و "الحديث المسامر" الـذي يهمس فيه الشاعر بحديث النجوى إلى أصحابه. فهذه المقدمة تصبغ جو النص بهذه الروح روح الحديث المؤنس، في سمر ليلي، يعلم به الشاعر أصحابه الملتفين حولـه معنى من معاني الحياة، وعبرة من عبرها، فلها إذن وظيفة في إجـلاء طـابع الـنص. وهي وظيفة ضرورية بدونها يبدو النص مبتورًا عن شـق ضروري مـن طبيعتـه، إذ تبدو القصة حديثًا ذاتيًا يردده الشاعر فيما بينه وبين نفسه، ويزول منها هذا الاحتواء الودي للمتلقي، وهذا التشويق الذي يتطلبه الإخراج الجيد.

وتتجلى هذه الروح مرة أخرى في القصة نفسها، ولكنها ليسـت مـع المتلقـي مباشرة، وإنما هي مع فئة الرفقاء الريفيين الذين يحكى الشاعر عن صحبته لهم.

فالشاعر على سمو فكره ونفاذ بصـيرته ، وسـعة اطلاعـه أنـيس المجلـس ، محبب الصحبة عميق الود، لا يتعالى على مجالسيه أيا كانت منازلهم، وأيا كانت الهـوة الثقافية واسعة بينهم وبينه، لذلك نرى في القصة نفسها هذه الخطوط التي ينسج بها الشاعر الجو النفسي الذي يحيط بحكاية القصة دون أن يكون من عناصر بنائها، وقد يتسرع ناقد فيحسب أن هذه الخطوط حشو لا لزوم له، فهو يذكر الحقـل الفسـيح، والسبب الذي من أجله قصد إليه، وهو أن يروح عن نفسـه، ويشـحذ مـن عزمـه، ويصف لنا ما شاهده في صحو السماء وصفوها، من تجاوب الأرواح التي تخلت عن الهم وتخلى عنها، وجمع من مشهد الطبيعة الجميل المتمثل في زهو الغصون الوريفـة، ومشهد الحياة الإنسانية الطيبة المتمثلة في صحابه لطيبين الـذين خلـت قلـوبهم مـن الغش واللؤم، والذين طبعوا على إكرام الضيف والهشاشة لـه، ولـو كانـت أكفهـم معوزة.

بل يلحظ ما بين بعضهم وبعض من اختلاف؛ فهناك من يشذ بعض لشـذوذ القليل فيبدو همجي التصرفات، وقد يؤذي بعـض أصـحابه بغمـزه ولمـزه، فيتقيـه أصحابه لما عرفوه من التواء ألفاظه، وسوء مقاصده، ويرسم الشاعر مشـهد التقـاء

هؤلاء الأصحاب تحت الدوحة الظليلة في منتدى يتندونه ساعة من نهار، بعد نضال الحياة وتعب السعي إلى الرزق.

وهم بين فتية دبت فيهم حميا النشاط و الضجيج ، و كهول مالوا الي التؤدة و السكينة ، كأنهم يستسلمون الي النوم .

كل هذا الوصف بعناصره التى جمعت بين الطبيعة و الحياة الانسانية جاء سابقا للقصة التى يهدف الشاعر اليها ، و التى تبدأ بالبيت السادس عشر بداية حقيقية ؟

هنا قد يقول الناقد ... مالزوم كل هذا ؟ و ما صلته بالمحور الذي من اجله تروى القصة و من اجله أنشئت القصيدة كلها ؟ لماذا لا يركز الشاعر علي الشخصية الاساسية و يدع ما سواها ؟ لماذا لا يركز علي الحدث الجوهري دون ان تتشعب به المسالك و الاستطرادات في وصف تلك الحواشي من طبيعة و أناسي ، وأفراد طيبين و غير طيبين فيشتت انتباهنا ، و لا يصل بنا الي الغاية مباشرة ؟

و الجواب عندي أن هذا التمهيد الثانى يشارك التمهيد الأول فيما يضفيانه علي القصيدة من روح الشاعر الإنسانية ، و مودته للناس ، و تعاطفه معهم؛ فإذا جاء التركيز بعد ذلك علي الشخصية الاساسية ، و الحدث الجوهرى جاء فرعا من دوحة عريقة ، بل انه يرينا كيف تتفاعل الشخصية الأساسية مع ما يحيط بها من شخوص ، و يكشف لنا عن مدي العلاقة و التجاوب بينهم و بينها ، و هذه العلاقة و ذاك التفاعل يزيداننا علما بالشخصية ،و تاثير الحدث فيها ، فهذا الوصف ليس اذن حشوا زائدا ، و لغوا باطلا ، و انما هو خطوط في اللوحة تعين علي استجلاء الموضوع ،و تبرز أعماقه ، إن الشاعر هنا ((مخرج سينمائي)) يوجه حامل آلة التصوير توجيها دقيقا ، فهو يبدأ بالتقاط صورة للمشهد العام ، ثم يأخذ في التركيز علي شريحة خاصة من هذا المشهد فينتقل من العام إلي الخاص انتقالا تدريجيا ،

فيكشف عن العلاقة بين الخاص و العام ، و يبرز ما بينهما من تفاعل ، و لذلك فإنه حين يبدأ القصة الأساسية بالبيت السابع عشر نراه يقول : ((و فيهم فتى ....))

فالفتى ليس منفصلا عن جماعته و رفقته و انما هو ((فيهم)) و هو ((واحد منهم)) صحيح ان لهذا الفتى ملامحه الخاصة ، و تجربته الفريدة ، و شخصيته الملفتة للنظر ، لكنه واحد من جماعته و هم يعرفونه ، و يسمعون له ، و يعطفون عليه ، و يدركون مأساته .

و هذا الفتى رقيق الملامح ، في عينه تسطع لمعة علوية غريبة ، و هو مع سمرته الجذابة تعلوه صفرة تنبيء عن سقم كمين ، و قد توسط رفقته يحدثهم و يسمعون حديثه فيستعذبونه ، و يبدى أكثرهم تيقظا واهتماما بكل ما يقول ، لماذا ؟ لانهم يدركون معنى ما يقول علي حقيقته ، و يخبرون أمره خبرا ، فاوهامه التى يهرف بها في نظر الشاعر هى عندهم ذات دلالة و معنى لانهم يعرفون صدورها من أعماق نفسه ، و استمدادها من لوعته المتاججة في كبده ، اما الشاعر فهو حتى الآن لا يسمع إلا ظاهر الحديث ، و لا يعرف الا بادي ما يري .

كان في يد هذا الفتى ((قرطاس توت)) يتناول واحدة وراء واحدة و يلوكها في فمه ملتذا دون ان يقدم شيئا منه لمن حوله ، و هو فخور متباه بما معه من هذا التوت الذي هو من أرخص الثمار ثمنا ، و أكثرها وفرة ، خاصة بين أهل الريف ، فالأشجار تحمل منه الجم الكثير حتى يكاد يكون مباحا لمن يشاء، ولكن هذا الفتى يحمل القرطاس بين يديه مستأثرًا به كأنما يحمل عقدًا نفيسًا من الدر واللآلىء فهو لا يجود بحباته ولا يدعو أحدًا إلى مشاركته، وقد عجب الشاعر من أمره واستنكر منه هذه الأنانية العجيبة، فالشاعر ريفي مطبوع على تقاليد الريف المصري؛ ومن عادة الريفي أن يجود بما لديه من طعام أو شراب، ويدعو إليه رفقاءه وإخوانه وكل من يلقاه، رخيصا كان مامعه أم غاليا،قليلا كان أم كثيرا،فالشح بين أهل الريف المصري معيب، وصاحبه منبوذ مبغوض، فما بالهم يستطرفون حديث هذا الفتى ويحتفون به،

وفعله هذا يدل في نظر الشاعر على أنه ليس بالرجل الشهم ذي النخوة، ومستوى حديثه ليس من الارتفاع والسمو العلمي فتقول إنهم يغفرون له شحه بسبب علمه، فحديثه أخبار عادية، وأقوال لم يعن الشاعر باستكناه حقيقتها، فما لهم يصغون إليها في اهتمام، وما لهم يحتفون بالفتى هذا الاحتفاء؟!.

أنكر الشاعر أمر الفتى وأمرهم، ولكنه أسر ذلك في نفسه ولم يبده لهم، خشية أن ينكروا عليه إنكاره، ويسفهوا من رأيه ونقده، وما وجد وسيلة للتعبير عن عدم ارتياحه إلا أنه لم ينهض حين قاموا، وإنما ظل لابثا موضعه، فأقبل أكبرهم إليه وقد حدس ما في نفسه، فجلي له الأمر، وفي هذه التجليه يكمن حل عقدة الشاعر، وعقدة الفتى أيضًا وهذه العقدة الأخيرة ما تزال خفية على الشاعر وعلى المتلقي، ولكن سرد الشيخ سوف يكشفها ويكشف حلها أيضًا، وفي ذكر عقدة الفتى تظهر الحركة الدرامية في القصة فيتحول موقف الشاعر – وموقف القارئ معه – من الإزراء على الفتى إلى التعاطف معه بل الإعجاب به إعجابًا يجعل الشاعر يراه أشعر منه، لأنه حل عقدته بمعنى شعري، قد يعزب عن كبار الشعراء فماذا قال شيخ الرفقة للشاعر بعد أن ذهب الفتى؟

هو أولا بين للشاعر السبب في أنهم لم يؤاخذوه بخطئه، ولم ينكروا عليه بخله فهو يعيش في وهم رائع، فلذلك رحموه لأنه له قصة شأنها عجيب فلا يدرون أهي تبرئ النفوس أم تدميها.

لقد تخطف الموت عروسه وهو لم يسعد بها إلا عامين، وكانت بالغة الجمال كالبدر في ليلة التمام، وكان يعشقها عشقًا شديدًا، فقد كانت له كل شيء فلما تخطفها الموت، عراه هياج لا يهدأ، واضطراب لا يسكن، وذهب عنه صبره وسلوانه، فهو جاثم عند قبرها يسقيه بدموعه، ويحوطه بقبلاته، وتمكن منه الوهم حتى اعتقد أنها تشكو الحر في مقامها هذا، ولا بد من سبيل لإنقاذها منه، فغرس شجرة توت تظلل قبرها، وتعهدها سقيًا ورعاية، فهي شغله الشاغل طيلة اليوم حتى آمن أن

الغصون، قد حمت جسد حبيبته من الحر فذهب يمجد هذا الظل الذي وقاها لفحة الحرور، فإذا نضج التوت أستلذ مذاقه معتقدا أنه يستمد حلاوته من ريقها، فهو لذلك يضن به على من سواه.

هذه قصة الفتى ولذلك يقول الشيخ: إننا رحمناه لأنه عالج بوهمه هذا ألمه الدفين، وجرحه الغائر.

كان يمكن أن تنتهي القصيدة عند هذا الحد أي عند البيت الحادي والأربعين الذي يتضمن تعليق الشيخ على موقفهم من الفتى، ولكن الشاعر أردف خمسة أبيات تمثل الخاتمة التي يعلق هو بها على موقف الفتى، وهذا التعليق يمثل تحولاً في حكمه؛ فبعد أن كان ينكر على الفتى بخله وشحه أصبح به مفتونًا؛ حتى إن القصيدة أولى أن تنسب إلى الفتى لا إليه.

فعاطفة الشاعر هنا مركبة تركيبًا متداخلاً، فهناك المشاعر الهامشية العامة التي يحملها الشاعر لهؤلاء الرفقاء الريفيين ، ثم هناك شعور الإنكار واللوم الإنكار على الفتى لبخله، واللوم لهؤلاء الرفقاء على احتفائهم به واستماعهم إليه. ولكن هذا الشعور يأخذ في التلاشي بعد سماع القصة، ليتركز لدينا شعوران قويان متناقضان ولكنهما ممتزجان:

أولهما: الشعور بالأسى من أجل الفتى فهذه قصة محزنة. ترينا كيف تؤدي الصدمة في الحب بفقد المحبوب إلى الهروب النفسي من عالم الواقع إلى عالم الأوهام.

ثانيهما: السرور والإعجاب البالغ بهذا الفتى الذي ارتقت نفسه، وسما وجدانه إلى هذا المعنى الشعري الرائع فاهتدى بخياله لما ينجيه من أحزانه، والشاعر يلمح هنا إلى معنى طالما ردده الرومانسيون هو أن الإنسان يصنع سعادته من داخله.

والشاعر يؤكد في خاتمته على أن هذا الفتى شاعر، وإن لم يصغ بيتًا واحدًا من الشعر، ودوحة التوت التي غرسها هي في معناها شعر يغنيه عن كل نظم، إن الفتى هو صانع هذه التجربة، وهو مؤلف هذه القصيدة حتى إن الشاعر ليخجل من أنه يوقعها باسمه.

الوحدة في هذه القصيدة تعتمد كما نرى على " الفن القصصي" ولكنها قصة مركبة ذات مداخل، وقد تدرجت من المشاعر العامة إلى المشاعر المركزة، أو من المقدمات إلى العقدة وتبدو دقة الإحكام في البناء إذ لاحظنا العلاقة مثلا بين الأبيات التي تصور المفاجأة وهي الأبيات من 36 إلى 40 خاصة البيتين(39و40) والأبيات التي تصور موضع إنكار الشاعر على الفتى وهي الأبيات من 19 إلى 23 فأبيات المفاجاة فيها تعليل صريح لتساؤلات الشاعر التي أشرك معه فيها المتلقي.

ولم تأت المقدمة ولا الخاتمة والإضافات التي لا تتصل بجوهر الحدث كالأبيات 10، 11، 12 عبثًا زائدًا على القصة، لأن القصيدة كلها أشبه بحديث ودي ذي حواش بين الشاعر والمتلقي، ولذلك فهي تخلو من الرمز، والإيحاءات البعيدة، ويعني الشاعر فيها بالإيضاح والتصريح حتى إنه لم يترك لنا فرصة لاستشفاف العبرة حسب رؤية كل منا، وإنما قدمها إلينا جلية كاملة، بحسب رؤيته.

كارمن أشبيليه [1]

للدكتور/ عبد اللطيف عبد الحليم

***

بيتٌ هناك يَحْتَمي، بالظلّ والقَرَنْفُلِ

مسيّجاً بعوسج، موشحاً بجدول

ينتظم الفل به، عِقد غرام ثَمِل

وكرمة، تعتصر الشموس، منذ الأزل

جذورها، تُوغل في قلبيَ، ليس تأتلي

تسكر منها شرفة، تُعَلّ قبل النّهلِ

في ساحة يحرسها، عطر الشباب الغزَلِ

الوهج المشمس فيها، موجة من قُبلَ

يحسبه الفراش ناراً، فيجيء، يصطلي

وعازف يسرق ألحان الهوى، من بلبل

تسري بها الصهباء – يا قاتلةً – لم تقتل

تميد أعطاف، وتغفو نظرات المقل

وفتية، يَنْفون بالصهباء طعمَ الملل

وشِيخَة في (البار)، يلتقون للتعلُّل

القبعات، والعصيّ، نظرات الكسل

موائد النبيذ، والتبغ، وأشهى مأكل

أعينهم طافحة بشبق التطفل

لكنها طيبة، بعجزها المذلّل

وامرأة هناك عند (البار)، مثل الرجل

وجنتها من زَغَب، تكاد يوماً تمتلي

1- د. محمد رجب البيومي- ديوان حنين الليالي الطبعة الأولى 140-1987م 48،49،50،51.

جانبها، يقبع كلب (نائم في العسل)
إذا صحا تُعيره، نظرة عطف، مُطفِلِ
ونسوة يغزلن، لا يعرفن طعم الكلل
وطفلة تحلم (بالكيخوتي)، يأتي من عل
وغجريٌ هاتف، من فوق بغل مثقل
بصوته المبحوح، من عمق زمان موغل
يوغل في الأضلاع، إيغال السما، في جدول
كنت هناك ،أحتمي، بالظل، والقرنفل
أجدل أطياف المنى،معزوفة للأمل
أبحث عنك، في فراشات الصباح المخْملي
أبحث عنك – ماضيا – وفي الزمان المقبل
عن وجهك المألوف لي،منذ زماني الأول
فردّني سورك نحو(البار)، لم يرقّ لي
ترنحت شمس الضحى،تثاءبت في المدخل
لست هناك، أيها الوهم: أقم، أو فارحل
والغجري هاتف، يدور حول المنزل

كان عجبي كبيراً من الأستاذ أحمد عبدالمعطي حجازي حينما نسب الدكتور عبداللطيف عبدالحليم إلى "شوقي" وزعمه من أحفاده[1]، وهذا تسرع في الحكم يصدر من كاتب تعد كتابته إعلامية، عند طائفة كبيرة من الشباب، تصدق ما يقول، وتعد تصنيفه للشعراء تصنيفاً دقيقاً لا يرد!!

وربما اندفع الأستاذ حجازي إلى هذا الاعتقاد بسبب أنه رأى من عبداللطيف التزاماً لا يتهاون بالوزن والقافية، ورأه لم تجرفه موجة الشعر الحر التي كان

[1]- "الأهرام" في 15 / 1، 1/22 سنة 1992.

"حجازي" نفسه ولا يزال- أحد قادتها، وقد عاش عبداللطيف مرحلة تكوينه الأدبي كما عشت معه في أوج تسلط هذه الحركة على الحياة الأدبية، ولكنه لم يستجب لها، ولم يهن في مقاومتها سواء على مستوى الإبداع الشعري، أم على مستوى البحث العلمي. وإذا كانت نظرة الأستاذ حجازي تعتمد على هذا الفارق وحده -وأظنها كذلك- فإنها إذن تكون قد بلغت الغاية في تسطيح الأمور، والبعد عن الفحص والتدقيق في الحكم على الشعراء، فليس الفاصل بين أتباع شوقي وأتباع غيره الالتزام بالوزن والقافية أو عدم الالتزام بهما، لأن المدارس التي نقدت شوقي - خاصة مدرستي الديوان والمهاجر- لم تتخل عن العروض الخليلي بنسبه المتوازية، وإن كانت قد أكثرت من تنويع القوافي، وتشكيلها بأشكال عديدة، حتى قبلت في بعض الأحيان أن تنظم الشعر المرسل كما فعل عبدالرحمن شكري.

بل إن العقاد الذي هو أشد نقاد شوقي كان هو أيضاً أشد النقاد الذين تصدوا لأصحاب الشكل الحر، وكان يعد نتاجهم نثراً لا يرقى إلى مستوى الشعر الجميل. وهذا كله من الأمور المعروفة المتداولة.

وقد ساء الدكتور عبد اللطيف -وحق له أن يساء- أن يعد من أحفاد شوقي، ورد على الأستاذ حجازي بقصيدة يقول فيها: إنه من أحفاد "الشماخ"(1)، وقول عبداللطيف هذا إنما هو تأثر بصحبته الحالية للأستاذ محمود شاكر صاحب "القوس العذراء" الحديثة.

والواقع الذي أعلمه علم اليقين أن عبداللطيف "عقادي" المنزع والاتجاه والطريقة - من منبت شعر رأسه إلى إخمص قدمه- كما يقولون.

فمنذ أن كنا زميلين في المرحلة الثانوية بالمعهد النموذجي للأزهر في أوائل الستينيات أي منذ كانت أعمارنا بين السادسة عشرة والعشرين رعانا في الأدب

---

[1]- "الأهرام" 1/20 سنة 1993 "أسطورة القوس".

والفكر أستاذنا الجليل محمد خليفة التونسي رحمه الله وهو الذي قدمنا إلى العقـاد في ندوته، تقديراً وتشجيعاً لما كنا نحاوله يؤمئذ من محاولات بادئـة في الشـعر والنثـر، رآها أستاذنا العطوف، جديرة بأن تعرض على أسـتاذه العقـاد. وقـد دخلـت عـالم العقاد من بابين يتلاقيان: باب الفكر الإسلامي وباب الشـعر والنقـد، وقـد كنـت حريصاً كل الحرص على ألا أذوب في جاذبيـة نجـم العقـاد العمـلاق، وأعتقـد أن دخولي إلى عالم العقاد من باب الفكر الإسلامي أولاً هو الذي أعانني عـلى أن أظـل في مرحلة التأثر محتفظاً بقدر كبير من "حرية الرؤية والقدرة على الاستقلال".

وأخي الدكتور عبداللطيف عبدالحليم شديد الحساسية، سريـع الاسـتجابة، وقد فتن بالعقاد فتنة ملأت عليه أقطار نفسه على الرغم من قصر المدة التـي تعرفنـا فيها سوياً إلى ندوة العقاد، فهي لم تكـد تتجـاوز الأعـوام الثلاثـة، ولكـن زملاءنـا الطـلاب في المعهـد النمـوذجي للأزهـر كـانوا يتبـادلون الابتسـام، وهـم يـرون عبداللطيف يحاكي العقاد في جلسته، ومشيته، وصوته وإشارته، بل يـتقمص هيئتـه وهيبته، واعتداده بنفسه، وهذا كله مستملح مقبول في سن التأثر، فكل منا كـان لـه نصيبه من هذا التقمص الذي اعترانا جميعاً، ولكن هذا الإعجاب الغامر الذي يأخذ على النفس أقطارها ظل في عبداللطيف على درجته وقوته حتى اليوم، لم ينقص منـه سفر عبداللطيف إلى اسبانيا، ولم تغير منه الدرجة الجامعية بل زيد قوة إلى قوته، وقد تطور شعر عبداللطيف ونما، ولكنك مع ذلك ترى ظل العقاد في شعر عبـداللطيف سواء في أول مراحله أم في أواخرها، تراه في بعض صوره وبعـض تراكيبـه وبعـض معجمه اللغوي، إن حياة العقاد غمرت حياة عبداللطيف غمراً، حياته الشخصـية، وحياته الأدبية، وقد كدت أظن أنه سوف يمتنع عن الزواج كما امتنع العقاد، ولكنه وقد تزوج وأنجب؛ فإنه يسمى ابنه "هماماً" وهو الاسم الـذي رمـز بـه العقـاد إلى نفسه في روايته "سارة" ويسمى ابنته "سارة" وهو الاسم الذي رمـز بـه العقـاد إلى حبيبته في هذه الرواية. وهو حريص على أن يكنى بين الشعراء "بأبي همـام" ليكـون

العقاد حاضراً في حياته كلما ذكر اسمه أو كتب،وهو يأبي أن يكتب قبل اسمه وكنيته لقب الدكتور، لأن العقاد العظيم لم يكن يلقب بالدكتور، فهو من ناحيته يستحي أن يلقب بما لم يكن يلقب به العقاد،وهو من ناحية أخرى يؤمن بما كان يؤمن به العقـاد حين أكد أن كرامة الأديب في شخصه وأدبه، وأن القيمة العلمية والأدبية ليسـت في الألقاب والإجازات، وإنـما هـي في ذات العـالم أو الأديـب وفـيما يقدمـه العـالم أو الأديب للناس من عطاء فكري أو أدبي.

إن عبداللطيف هو المريد الذي فني في شيخه فأي غضب يحق لـه أن يغضـبه إذا نسـبه ناسـب إلى غـير أبيـه الفنـي والروحـي، وراح يقـول للمـلأ الأدبي: إن عبداللطيف من أحفاد شوقي ولا يقول: إنه من أحفاد العقاد؟!

لا أعني بما أقول أن شخصية عبداللطيف قد تلاشت في شخصية العقـاد، أو أنها سحقت فلم تعد لها قدرة مستقلة على الإبداع كلا. فلعبد اللطيف شعره وفكره واجتهاده.

كل ما أعنيه أن روح عبداللطيف قد صـبغت بالعقادية صـبغاً كـاملاً وهـذا شيء، وانسحاق الشخصية شيء آخر كل مـا أعنيـه أن عبـداللطيف مبهـور بالمثـال وحق له ولغيره من كل ذي نفس مرهفة الحس أن يبهر، وهو لا يسـتطيع أن يمضيـ في خطاه دون أن يكون المثال قائماً أمام عينيه، فإن فقده تخيله، فهو وفي لمثاله متعلـق به، تعلق البنوة بالأبوة.

ولعبداللطيف أمثلة أخرى غير العقاد منهم أستاذنا محمد خليفـة التونسـي ومنهم الأستاذ محمود شاكر ومـنهم أسـاتذته في أسـبانيا وأسـاتذته في دار العلـوم، ولكنني أري أن أمثلته جميعاً إنما ينظر إليها في ضوء المثال الأكبر وهو العقاد، بل هـو يقيسها إليه، ويقدرها من خلالـه، وكثـيراً مـا يـواتي التوفيـق عبـداللطيف في هـذا القياس، لأنه يرى في أمثلته شيئاً من التشابه يقوى صلته بالمثال الأكبر.

فعبداللطيف لا يطيق الانفصال عن مصدره الأول، ولا يحتمل الاغتراب بعيداً عن منبته طويلاً إلا إذا وجد في المقام الجديد أوجه شبه تدنو به إلى المنبت القديم.

نعم إن حساسية عبداللطيف المرهفة لا تحتمل الانفصال عن المنبت، أو الاغتراب بعيداً عن الجذر، لا تحتمل نسيان البداية مهما يطل بها الطريق.

لقد قطع إعارته إلى عمان ولم يحتمل الاغتراب في بلد عربي، وكتب قصيدته الساخنة "مرثية أستاذ معار" يشتاق فيها إلى طين النيل وإلى مياهه المرسلة التي يود أن ترطب صحراء الحلوق الصدئة.

وفي "أسبانيا" راح يبحث عن المنبت، عن التراث الثقافي الذي عشقه في كتب الأدب والتاريخ، وظن أنه سيلاقي "غصن الأندلس الرطيب" حياً مورقاً، لقد خدعته ذكريات المجد، وتمثلت في مخيلته ظلال العهد السعيد، وكأنما كان يتوقع أن يوفق إلى أن يرى الماضي في الحاضر، أو لعله حسب أن ماضي الأندلس العظيم "كالعقاد" الذي تلمسه فيمن عرف بعده من أساتذة فقاسهم إليه،وأحبهم لحبه له فهو يحاول أن يرى في أسبانيا الحاضرة صورة من الأندلس القديمة، ليحبها كما أحب تلك القديمة، ولكنه وياللأسف لم يجد في هذه المرة تشابها، كالذي وجده في الأساتذة الذين قاسهم إلى "العقاد" وإنما وجد "غربة" وواجه "ريحاً لافحة" لم يستطع أن يوفق بينها وبين "نفح الطيب". ومن هنا كانت الفجوة النفسية التي لم يقو على اجتيازها، وبسببها أرقت "حساسيته المرهفة".

هذه هي تجربة عبداللطيف في قصيدته "كارمن أشبيلية" وفي عدد من قصائد ديوانه "أغاني العاشق الأندلسي" هي تجربة من أراد أن يوفق بين الواقع الذي يعيش فيه، وهو في أسبانيا وبين "المثال" الذي يعيش فيه عاطفة ووجداناً وتعلقاً بالتراث الأندلسي، فلم يجد وجها للوفاق، ولم يصطلح العالمان في نفسه،فبقى وجدانه أسيان مبدداً حائراً.

"كارمن" هذه راقصة غجرية رآها في "أشبيلية" ورأى مثلها في قرطبة فأراد أن يجد فيها وفي مثالها الفتاة العربية القديمة، ولكن جميع المظاهر من حوله طفقت تصدمه، وتحبطه، وتقول له: إنما أنت واهم.

ولقد جاء تصوير الشاعر أو تعبيره عن هذه التجربة قمة في الأداء الفني، ولعلك تلحظ أنني جعلت التصوير والتعبير في أداء عبداللطيف شيئاً واحداً. فهذا هو الاقتدار الفني الذي تصبح لغة الشاعر فيه تصور بذاتها وحروفها ونسقها، دون أن تحتاج في التحليل إلى أن تفصل بين الجانبين.

إن القصيدة تبدو لأول وهلة مجموعة من الخطوط يرسمها الشاعر، وكأنه يرسمها عن غير قصد إلى التجميع، فتحسبها خطوطاً متباعدة متناثرة، لا يربط بينها رابط، ولكنك ما إن تنتهي من القصيدة، أو بعبارة أخرى ما إن يتوقف الشاعر عن رسم خطوطه هذه المتعددة المتباعدة، حتى ترى لوحة مكتملة، وليس ذلك فحسب، بل ترى لهذه اللوحة مضموناً وترى فكرة قد انبثقت منها هذه الخطوط كلها،وترى شعورا حيا واحدا، وكأنه روح شاملة كانت وراء كل خط من هذه الخطوط، بل وراء كل لمسة من تلك اللمسات، فتدرك حينئذ أن الشاعرلم يكن يعبث ، وإنما كان يرسم في سهولة ممتنعة. وفي يسر ضنين على سواه.

هناك نوع أخر من اللوحات التي يصنعها الرسامون تقوم على نوع من الخداع اللطيف، فهي إذا وقفت إليها من قريب لم تلمح تكويناً متكاملاً، ولم تلحظ إلا خطوطاً متجاورة أو متعاكسة الاتجاه، فلا تجد بينها معنى موحداً، فإذا ابتعدت عنها قليلاً، ونظرت إليها من مسافة مناسبة ألفيت لها وحدة وتكويناً ودلالة.

لعلي بهذا المثال أكون قد وضحت صنيع الشاعر الفني في "كارمن أشبيلية" فالقصيدة "ثماني وحدات" أو أقل هي "ثماني لقطات" التقطتها عين الشاعر، وهو جالس في شرفة منزله في إشبيلية، لقطات عادية من تلك المناظر المتناثرة التي تقع في

مرأى عين من ينظر من شرفة منزله .. ولكن كيف كونت عين الشاعر من هذه اللقطات المتناثرة موضوعاً ذا دلالة، ولوحة ذات تكوين متكامل؟

هذه هي المهارة الفنية! وهو بعد لم يضطر إلى التخلي عن الالتزام بالوزن والقافية، فالقصيدة من مجزوء الرجز وقافيتها ملتزمة بروى اللام الموصولة بالياء، ومن قصر الوزن وقلة الكلمات في البيت الواحد رسم الشاعر لوحته كاملة غير منقوصة، ورمز إلى أعماق نفسه دون تكلف أو تحريف.

وقد تدرجت اللقطات تدرجاً مكانياً بحسب امتداد النظر من الأقرب إلى الأبعد، فتبدأ اللقطة الولى من "البيت" حيث يجلس الشاعر في شرفته، والبيت محوط بظل الأشجار، وزهر القرنفل وهو مسيج بعوسج، موشح بجدول، وقد انتظمت زهرات الفل كأنها عقد من اللآلي يقدمه حبيب إلى حبيبته، في جو من الدعة والرفه قد غشيته الثمالة واللذاذة. وفي ساحة البيت كرمة قد أحاطت به، وارتفعت أوراقها وعروقها في اتجاه الشمس، فهي تعتصر ضوءها وحرارتها، وكأنما تفعل ذلك منذ الأزل لأنه يراها مغروسة في موضعها منذ عهد الأندلس القديم، أو هكذا يتوهم، فجذورها توغل في قلبه إيغالاً لا يتوقف، وهو يسكر منها فينعكس ما يجد من سكر ولذة، على كل ما حوله فيرى الشرفة التي تمتد فروع الكرمة حولها تسكر أيضاً، بل أنها تعل قبل النهل ثم يمتد بصر الشاعر إلى الساحة التي حول البيت، وهذه الساحة لها حراسها، ولكنها لا تحرس بجند ولا سلاح فالجو فيه من الرقة والدعة مالاً يتقبل الجند والسلاح، ولا ذكر الجند والسلاح، وإنما يحرسها عطر الشباب الغزل، فكل شيء يميل إلى الدعة والحب واللذاذة، حتى وهج الشمس إنما هو موجة من قبل، تتبادلها الطبيعة، والفراش يحسب ضوء الشمس بصيصاً من نار، في أمسية هادئة هانئة، قد رق هواؤها وبرد؛ فيحوم حول هذا البصيص ليصطلى في هناءة وسرور.

إنها لوحة ترسم جوا من الوداعة ترى فيها حرص الشاعر على ان يلمح بقايا الماضي في الحاضر، إنه يريد أن يرى في حاضره ما يستدعيه من ذاكرته الشعرية عن أخبار الأندلس، وجوها الوادع المترف الهنيء الغارق في اللذة والبلهنية. وهي لوحة يغلب عليها "السكون" لأنها تبدأ بالبيت المستقر الساكن المحتمى بالظل والقرنفل.

صحيح أنها تنتهي بحركة الفراش، ولكنها حركة تجنح إلى السكون أيضاً لأن الفراش إنما يجيء ليصطلى، ويقيم حول الضياء الذي يبعث به شمس الضحى، و"الكرمة" راسخة في مكانها منذ الأزل، و"الشرفة" هي التي تسكر، والشباب الغزل لا يثب ولا يلعب؛ وإنما هو "يحرس الساحة" فهو إلى الإقامة والمكث أقرب منه إلى الحركة والتنقل.

وتأتي اللوحة الثانية في ثلاثة أبيات وقد امتد نظر الشاعر أكثر، فتتصاعد الحركة نسبياً بالقياس إلى سكون اللوحة السابقة، ولكنها متصلة باللوحة الأولى، متولدة منها، ففي هذا الجو الساكن تصدح ألحان عازف يعبر عن هواه في رقة وعذوبة، وكأنما سرقها العازف من "بلبل"، وهي ألحان تأخذ بلب من يصغى لها، فكأن الصهباء تسرى بها، وإنه لحن يلين الأعطاف فتميد، ويسكر العقول والعيون فتغفو نظرات المقل، وتأخذها لذة الحذر فتغيب عما حولها.

والشاعر يخرج هنا عن أسلوبه الإخباري الذي يبدو فيه متأملاً في مشاهده لينادي "كارمنه" هذه لا باسمها، وإنما بوصفها فيقول "يا قاتلة". وهو يناديها بهذا الوصف ليداعبها بالموازنة بينها وبين هذه الصهباء التي لم تقتل وهي موازنة بعيدة، ولكن دافعها الحقيقي في نفس الشاعر هو استمداد دلالة تراثية أوحى إليه بها الشعر العربي الذي دأب على تصوير "الحسان" "قاتلات" حين يرمين بسهام عيونهن قلوب العاشقين.

ومن الناحية البنائية نرى الشاعر قد وفق في هذا النداء العابر في الكلمة الواحدة "يا قاتلة" لأنه ربط به تلك الأجزاء المتناثرة عن "كارمن" التي ناداها بهذا

الوصف، والتي يرى فيها أو يريد أن يـرى فيهـا مغنيـة أو راقصـة عربيـة قديمـةأو بالأحرى يرى فيها "أشبيلية" مدينة الفن العربي القديم.

ولكن. ما كل يتمنى المرء يدركه.

لا تزال عين الشاعر المصورة تنتقل بين المشاهد، وهناك حول "البار" يلـتقط مشهداً جديداً في اللوحة، وهو مشهد الفتية والشـيخة، وهـم جميعـاً قـد غرقـوا في الصبهاء، والتقابل هنا بين الفتية والشيخة لا يـدفعنا إلى حـدة الموازنـة بـين ضـدين بقدر ما يرينا اجتماع هذين الضدين في غاية واحدة فرضتها طبيعة الحياة الناعمـة في هذه البيئة الأسبانية التي كان ينعم بها أجدادنا العرب في جو مشابه لهذا الجـو حيـنما كانت تعقد مجالس الأنس التي خلد ذكرها أصحاب الموشحات. وعلى الـرغم مـن التشابه بين ما كان في الماضي وما يراه في الحاضر من جو النعمة واللذة، فإن الشـاعر في وصفه تعتريه مسحة من الكآبة، فالفتية في تساقيهم الخمر إنما ينفون طعم الملـل، والشيخة في تلاقيهم إنما يلتقون للتعلل، ويكفي أن تستدل على ما يشعر به من غربة وإحباط بكلمتي "البار" و"القبعات". فهؤلاء قوم آخرون غير قومه، وهؤلاء جيرة ما كان يود أن يراها.

لقد رسم الشاعر أو بالأحرى "التقط" صورة حسـية دقيقـة للمكـان الـذي تتجمع فيه الأعمار المختلفة، وأرانا هيئاتهم، وملابسهم، ومطاعمهم ومـا يعـتريهم من كسل تفيض به نظرات عيونهم، بل إن هـذه العيـون لـتطفح بالشـبق والتطفـل والمادية، لكن الشيخوخة قد أوهنت أصحابها، فهى وأن بدت فيها لمحـات الطيبـة، فإنما هي طيبة ليس مصدرها خصوبة النفس، ولكن مصدرها العجـز الـذي أذلتـه سنوات العمر.

إنهم ليسوا أهله، فهم قوم غرباء عنه.

أما اللقطة الرابعة فهي لامرأة لمحها الشاعر بين هؤلاء الجالسين، ولقد خصها الشاعر بهذه اللقطة مع أن هناك نسوة أخريات سوف يذكرهن في اللقطة الخامسة لأن هذه امرأة "مسنة" ولها هيئة خاصة، فهي امرأة كالرجل، أو هي امرأة مسترجلة كما نقول في لغتنا الشعبية، وهي تقوم عند "البار" ولا ندري أكانت من "الرواد" أم كانت هي "الساقية" التي تقوم على صب الخمر للمحيطين بالبار؟! والشاعر يدقق في ملامحها فيذكر أن في وجنتها "زغبا" كثيراً يكاد يملؤها، فهي لا تقوم على الاعتناء بنفسها وتجميل هيئتها، كما كانت الجواري الحسان في أيام "العز" العربي.

وبجانب المرأة يقبع كلب قد استرخى كالشيخة فهو "نائم في العسل" وهي تحمل لذلك الكلب عطفاً ووداً، فكلما صحا من نومه أعارته نظرة "عطف مطفل".

إن الشاعر لم يحدثنا عن جمال المرآة الأسبانية، وإنما شمل بنظرته الحياة الإنسانية فحدثنا عن امرأة "عاطل" من الحسن والزينة، لا تكاد تعبأ بتجميل نفسها لكبر سنها، كما يحدثنا في اللقطة الخامسة عن نسوة هناك جلسن يغزلن في دأب فلا يعرفن طعم الكلل، وعن طفلة هناك عند البار تذكر الشاعر بطفلة "سرفانتس" في روايته "دون كيخوتة" وهي تحلم بمجيئ "دون كيشوت" يأتي من عل، وهو ذلك المثالي الواهم الذي يعيش في عالم من النبالة الفروسية قد انقضى أوانه، ربما كان الشاعر يرى في حلمه بالماضي العربي المجيد نوعاً من الكيخوتية فهو "يقسط" ذلك الشعور على الطفلة التي لمحها في المشهد.

أما اللقطة السادسة فهي لقطة "الغجري" الهاتف ذلك الذي يقال إنه من أصل "عربي" بل من أصل "مصري" على التحديد، وقد أثقل بغله بالأشياء القديمة التي اشتراها أو جمعها مما زاد عن حاجة الناس، أو ما استغنوا عنه لقدمه، والشاعر يرى نفسه وهو المصري العربي الحالم بالماضي المجيد متمثلاً في ذلك

الغجري المنبوذ، وهو دائب على هتافه بصوته المبحوح لطول ما صاح به في عالم قـد نبذه، واستغنى عنه، ولكن ما يعينه على البقاء والاستمرار هو شعوره بأصالته ؛وإن أنكره من حوله، إن هيئه الغجري تبعث إلى عين الشاعر بقايـا مـن ذكريـات المثـال الماضي، ولكنها بقايا محطمة تغالب البقاء في مشهد آفل، وإن صوته يرسل صداه إليه من أعماق الزمن الموغل في القدم، فيوغل في أضلاعه كـما توغـل السـما في جـدول، والعبارة فيها قلب يجعل للتشبيه جمالاً وابتكاراً، ولكن ليس من شأننا الآن الوقوف عند جمال هذه الصورة الجزئية، وحسبنا أن نشير إلى أمثالها. وربـما نتسرع في النقـد فنظن أن في تصوير الشاعر اضطراباً، فهو يتحدث تارة عن بعض المشاهد كأنما يرى نفسه فيها، أوهو يصورها تصويراً يدلنا على ما يختلج في نفسـه مـن آلام الإحبـاط والغربة والتعلق الـواهم بالمـاضي، وهـو تـارة يعـود كـما سـوف تـرى في الوحـدة "السابعة" فيتحدث عن نفسه حديثاً مباشراً، كأنما يقف مـن هـذه المشـاهد موقـف المتأمل من "خارج" أو الباحث عن وجه حبيبته الضائعة.

والواقع أن هنا حالة من "الازداوجية" كتلك التي تحدث في الأحلام عنـدما يتمثل الحالم في نومه رؤية بعض الأشخاص الذين يعبر وجودهم، وتعبر أفعالهم عن مشاعر تعتلج في داخله أو عما كبت في "وعيه الباطن" ثم يعـود فـيراهم أشخاصـاً آخرين يفتش فيهم عن شيء ضائع يطلبه، وهـو في الحـالتين يتمثـل آلامـه وآمالـه، ويعيش في وجدانيه حادة آوهامه.

إن الشاعر قد صنع من نفسه نفسين، إحداهما نفس تندمج وتتلبس في بعـض ما تشاهده وكأنما "هو"، و"هي" دون أن يقول ذلك صراحة، وإنما يترك لنا الفهـم والاستنتاج، ويرد إليها جنتها المفقودة، وهو يتذبذب بين النفسين في حركـة دائريـة سريعة، فها هو ذا في الوحدة السابعة يرتد إلى النفس المتأملة فيعود إلى حيث بدأ بعد أن طاف الساحة بعينيه، ورصد المشاهد التي حوله، ولكنه يعود بتفسير لهذه الرحلة

البصرية السمعية التي طافها، وطفناها معه، فلماذا كان ينتقل ببصره وسمعه بين هذه المشاهد؟!

يقول: إنه كان وهو جالس في شرفة بيته محتمياً بالظل والقرنفل من هذا العالم الغريب الذي يحيط به، إنما كأن يعيش في "منى" يجدلها، وآمال يعزفها، باحثاً عن "كارمن" فيقول مخاطباً مثالها في نفسه: كنت أبحث عنك بين الفراشات التي تتطاير في الصباح المخملي لعلك واحدة منها، وكنت أبحث عنك في الماضي، وفي الزمان الآتي، وتتجلى حقيقة ما في نفسه في قوله: أنه يبحث عن وجهاً المألوف له منذ الزمن الأول، وهذا لا تفسير له إلاأنه يبحث عن الجمال العربي، والتاريخ العربي، والتراث العربي، الذي كان مألوفاً له منذ زمانه الأول، وكأنما كان يعيش في هذا الماضي البعيد مع "ابن زيدون" و"ابن حمديس" و"المعتمد بن عباد" وغيرهم. فهو يرى نفسه واحداً منهم، أو حفيداً لهم في دمه تتواصل دماؤهم، وتتجدد آمالهم وآلامهم.

ولكن ماذا كانت النتيجة؟! ماذا كانت نهاية البحث؟ ما كان إلا الإحباط الذي يمثله ختام القصيدة، فقد طاف ببصره إلى النهاية حتى رده "السور" نحو "البار" فلا يرى أنيساً له إلا هذه "الخلق" التي أحاطت به من أولئك الفرنجة المتناثرين، وقد كان السور منيعاً صلداً قاسياً لم يرق له، فترنح الشاعر من الهزيمة، فرأى شمس الضحى تترنح، وكأنما تثاءبت في مدخل بيته، لقد كانت النتيجة "أنها ليست هناك" هذه هي خلاصة الموقف، وإذن فقد كان الشاعر في وهم شديد، فهو لذلك يشخص هذا الوهم ويخاطبه قائلاً: إنه سيأن لدى أن تقيم أيها الوهم ،أو ترحل؛ وعلة ذلك أن المثال الداخلى لم يتوافق مع الواقع الخارجي، أو أن النفس الحالمة لم تتوافق مع النفس المتيقظة، فهو ينتقل بينهما دون أن يتصالحا فيكون منهما نفساً واحدة؛ فمع أنه في خطابه للوهم متيقظ واع يقوم الموقف، لا مانع عنده أن

يعود إلى نفسه الأخرى التي تتلبس ببعض ما ترى من مشاهد، فيراها في الغجري الذي لا يزال هاتفاً، وهو يدور حول المنزل.

******

إن الوحدة في هذه القصيدة تكونت من تلك اللقطات التي تبدو أول الأمر متفرقة متناثرة، وكأنها خطوط لا تربط بينها وحدة، ولكن الشاعر ما إن ينتهى منها حتى تتجلى لنا الروح الشاملة التي تضمها، وتكون منها جسداً حياً متكامل الأجزاء والأعضاء، فالقصيدة يشملها شعور بالغربة والإحباط على الرغم من جو الوداعة والترف الذي تغلغل في صورها، ولعلنا نرى أثر هذا الشعور بالغربة والإحباط في هذا "التنكير" الذي يسود المقاطع الستة التي تمثل اللقطات الأساس، وكأن الشاعر لا يعرف من حقيقة ما حوله إلا مشاهد متفرقة: "بيت" "عوسج" "جدول" "كرمة" "شرفه" "ساحة" "عازف" "بلبل" "أعطاف" "فتية" "شيخة" "امرأة" "كلب" "نسوة" "طفلة" "غجري" "بغل مثقل".

إن هذه الأشياء المنكرة تمثل جوهر "اللقطات"، وإن كانت هناك بعض الأسماء المعرفة فإنما جاء تعريفها بالاسناد إلى هذه النكرات، فهو تعريف كلا تعريف ، وعلى الرغم من "قصر الوزن"الذي تتوقع معه الحركة السريعة الواثبة نجد أن الجو السائد هو جو الكسل والدعة والخمول والثمالة، أي أن المعاني تمثل الحركة البطيئة في حين أن الوزن تناسبه الحركة السريعة فالفل عقد غرام "ثمل" والشرفة "تسكر" من الكرمة، والأعطاف "تميد" ونظرات المقل "تغفو" والفتية يحاولون بالصبهاء أن ينفوا طعم "الملل" والشيخة تعلو عيونهم نظرات "الكسل" وهي طيبة بعجزها المذلل، والمرأة "تكسل" أن تزيل ما على وجنتيها من زغب والكلب "نائم في العسل" وصوت الغجري الهاتف "مبحوح"، وبغله "مثقل" وشمس الضحى "تتثاءب".

ترى كيف نحل مشكلة هذا التعارض القائم بين سرعة التوتر في الحركة الوزنية، ولعلها أسرع حركة توتر وزني في الأوزان العربية ... وبين هذا الجو السائد في القصيدة من الخمول، والدعة، والبطء الممطوط؟!.

من السهل أن نخرج من المشكلة بإلقاء اللوم على الشاعر فنقول: إنه لم يوفق إلى اختيار الوزن المناسب لحالته.

ولكن هذا ظلم بين، فالحقيقة أن في القصيدة سرعة يناسبها هذا الوزن ذو الإيقاع السريع، والسرعة هنا في سرعة الشاعر في الانتقال بين اللقطات.

إنه عبر المشهد كله بلقطاته السريعة في دورة واحدة، وإن كانت الأشياء التي ينظر إليها هي التي تتحرك في بطء، ولعل هذا سبب من أسباب ضيقه، لإنه عجل في البحث عما يتمناه، ولكن هذه الحياة غير المبالية سادرة في كسلها وخمولها لا تكاد تشعر به، ولا تشاركه همه وعجلته، وعلى الرغم من قصر الحركة الوزنية المناسبة لحركته النفسية فقد أعطى الشاعر هذا البطء الماثل في المشاهد المرئية حقه في الإيقاع والنغم، وذلك حينما جعل حروف المد والحروف المشددة تتخلل ألفاظه فتأمل قوله على سيبل المثال: **والقبعات، والعصى، نظرات الكسل**

وقوله:

بصوته المبحوح، من عمق زمان موغل يوغل في الأضلاع، إيغال السما في جدول

وقوله:- **والغجري هاتف، يدور حول المنزل**

فالإيقاع في ذاته إيقاع قصير سريع التوتر، ولكن الشاعر أجاد في المزج بين هذا الإيقاع القصير السريع، وبين حروف المد ذات النفس الطويل، فحقق بذلك الائتلاف والوحدة بين الحركتين النفسيتين المتعارضتين.

الفهرست